

الجامعة الإسلامية في لبنان
المعهد العالي للغات والترجمة

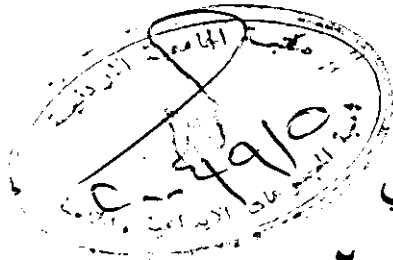
تجربة نازك الملائكة الشعرية

دراسة بنيوية — سيميائية

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه

إعداد الطالب: رياض عباس الطفيلي

إشراف: الأستاذ الدكتور علي زيتون



العام الدراسي

٢٠٠٢ — ٢٠٠٣

Handwritten symbols and characters, possibly representing a signature or initials.

Handwritten text consisting of a horizontal line followed by dots and a symbol resembling a stylized 'A' or '1'.

مُقدِّمة

مَثَّلَ هذا العنوان: تجربة «نازك الملائكة» الشعرية، المحور الأساسي لهذه الدِّرَاسة التي تصدت لحيثياته النصية في سياقين: الخطاب الشعري التقليدي، والخطاب الشعري الحدائثي، نظراً لكون «تجربة نازك الشعرية» تمفصلت بين هذين السياقين، وافترق كل سياق عن الآخر من حيث بنياته الإيقاعية والتركييبية والدلالية والبلاغية والمعجمية، وهذا ما أدى إلى تشكيل مستويين من «الرؤيا الشعرية» تميِّز به كل سياق شعري، الأمر الذي منح هذه «التجربة الشعرية» ثراءً وغنىً واضحين. وشكلت هذه «الخصيصة» سبباً عميقاً في اختيار الباحث لهذه «التجربة» من فضاء الشعر العربي الحديث وتناولها نصياً، لأنها - التجربة - تعاني من قلة الدراسات والقراءات النصية الكاملة، فالمقاربات المنجزة إما أن تكون مقتصرة على نص واحد أو عدة نصوص في أحسن الأحوال، أو تتسم بالعمومية كما في «دراسة في شعر نازك الملائكة» لـ «محمد عبد المنعم خاطر» ولهذا بدت تجربة نازك الملائكة الشعرية بحاجة ماسة إلى اشتغال من داخل النص أو ما يسمى بالقراءة المحايثة/الملازمة للنص، لتقويم الخصائص/ السمات العامة لهذه التجربة، وفقاً للمقاربة البنيوية - السيميائية.

ولذلك، لم تكن ثمة صعوبات فيما يخص المراجع أو المصادر التي يمكن الإحالة إليها، بقدر ما تمثلت هذه الصعوبات في إعطاء هذه الدراسة فرصة للاختبار النصي، أي اختبار أدواتها النقدية وكذا رؤيتها في استخلاص المصداقات النصية التي تسم هذه التجربة بعيداً عن الآراء المسبقة التي كثرت وتكثرت دون اختبارات نصية في هذه الأحوال هذا من جهة، أما

الصعوبة الأخرى فتخص الجهد الذي بذله الباحث في استيعاب الأدوات النقدية المعاصرة المستخلصة من الحقول المختلفة: اللسانيات، والدلاليات، والدلائليات (علم السيميوطيقا) والمعجميات والحقل البلاغي، وعلم النص، ... إلخ والحرص على الملائمة بين النص والأداة النقدية، الأمر الذي استغرق وقتاً طويلاً في تمثيل الأداة النقدية ومن ثم تحريرها في جغرافيا النص الشعري وتضاريسه الوعرة، ذلك أن الاكتفاء بالأدوات النقدية التقليدية الماثلة في الخطاب النقدي العربي أضحت معطلة لعدم قدرتها على تفسير الظاهرة الشعرية قديمها وحديثها، ولذلك تمثلت مغامرة الدراسة الراهنة في تأسيس استراتيجية مختلفة لتناول النص الشعري على نحو كامل.

وإذا كان الأمر على هذا النحو، فذلك يقتضي الحديث عن المنهج والمنهجية التي اتبعها الباحث في مقاربة «التجربة الشعرية» لنازك الملائكة. إن اندماج المنهج والمنهجية يشكل استراتيجية بعيدة المدى للباحث في التعامل مع نص شعري كامل، ويقصد بـ «الاستراتيجية» هنا، طرق الوصول المختلفة والمتنوعة إلى تعويم الظاهرة النصية المقصودة بالبحث والاشتغال، وهذا يفترض اختبار أكثر من أداة نقدية في الاشتغال النصي.

وقد تم التعامل مع الخطاب الشعري لنازك الملائكة على صعيد المنهج بتناول مستويات الإيقاع والمعجم والنحو والصرف والمجاز، وتخصيص كل مستوى من هذه المستويات النصية بنص أو نصين كاملين، للوقوع على المؤشرات الواقعية للإيقاع والمعجم والنحو... إلخ، بقصد الوقوف عن كثب على طبيعة كل مستوى نصي في سياقه التقليدي أو الحدائثي، وحتى تحقيق

ذلك كان لابد من استثمار ترسانة من المفهومات والمصطلحات النقدية واختبارها في الاشتغالات النصية، ولهذا ستحفل الدراسة بمفهومات من مثل: الإيقاع المقطعي والنبري والتنغمي، والتوازي، والحقل الدلالي والتضاد وتحت التضاد، وشعرية المعجم، والحياض المعجمي، ونحو الجملة، ونحو النص، وشعرية التركيب والصرف، والانزياح والانحراف والعتبات النصية، وغير ذلك من المفهومات والأدوات التي شكلت جهازاً مفاهيمياً لمنهج القراءة في الفهم والتفسير والتأويل. وتكشف النصوص المقروءة والمؤولة عن الاستفادة القصوى من المفهومات البنيوية والسيمائية في استنطاق النصوص المختارة.

وبناء على ما سبق، يمكننا تمثيل المنهج في إطار المقاربة البنيوية - السيميائية بثلاث نقاط استناد: الرؤية التي تحرك القراءة النقدية، وغالباً ما تتشابك مكونات هذه الرؤية من ايدولوجية وجمالية وفكرية، الأمر الذي يثم حتى القراءة النقدية في مجال الأدب، فكل قارئ محاصر بأطر معرفية وايدولوجية وسوسيو - ثقافية تشكل تخوماً للقارئ والقراءة، أما النقطة الأخرى ضمن إطار المنهج فتمثل الحقل الأدائي أي مجموع الأدوات والمفهومات النقدية التي تستقى من حقول معرفية متداخلة، وقد استقت الدراسة - في هذا المجال - أدواتها من حقول معرفية أشير إليها فيما سبق. وتبقى لدينا النقطة الثالثة متمثلة بالقراءة الإجرائية، ويمكن توضيحها بسلسلة من الحركات التي تتلى للوصول إلى مرحلة التأويل - تأويل الظاهرة المقروءة - وهذه الحركات تتكشف في مرحلة القراءة التطبيقية بوضوح تام. وفي هذا الإطار تجدر الإشارة إلى أن الدراسة جعلت من المقاربة البنيوية -

سيمائية فضاءً لحراكها التحليلي، لكن هذا لا يعني أن الدراسة في مطاردتها للعلامات الشعرية في نصوص نازك الملائكة لم تمتد نحو المجالات المنهجية الأخرى «التحليل النفسي، التحليل الاجتماعي،...» انطلاقاً من مبدأ مفهوم حاسم وهو السمة الداخلية للمعرفة في مجال العلوم الإنسانية إن الدراسة بهذا الامتداد الاستعاري حاولت سمقطة هذه المجالات ذاتها، ذلك أن السيمائية - البنيوية غزت تلك الحقول، وبات الحديث يدور الآن عن السيمائية النفسية^(١)، والسيمائية الاجتماعية^(٢)، فالافتراض بين المناهج المعرفية يُمتلُ صفةً أساسية لها، كيلا تنغلق على ذاتها، فالنص الأدبي نظراً لثرائه وغناه يتطلّب تحريك المنهج المستمر في دراسته إلى حقول معرفية أخرى، فما دامت السيمائية تنظر إلى العالم بوصفه «علامة» فما المانع من النظر إلى الظواهر النفسية «اللاشعور، الشعور، الحلم، الكوابيس»، والظواهر السوسولوجية، فالتناصية نمت واتخذت نضجها المفهومي والاصطلاحي لدى ميخائيل باختين قبل أن يفكر السيميائيون في هذا المصطلح بكثير، كما أن نقاد التحليل النفسي يقترضون المصطلحات السيمائية لإجراء دراساتهم النصية على نحو واسع، والمبرر لكل ذلك أن النص الأدبي عموماً والشعري خصوصاً أوسع من المنهج، وأثري من أن ينفذ تحت طائل قراءة واحدة، ولهذا اتجهت القراءة الراهنة إلى الامتداد نحو المعرفة البينية، مع الحفاظ على الأرضية البنو سيمائية .

^(١) Jean Noël Bellemin , psychanalyse et littérature Que sais- je ? P.U.F. , ١٩٧٢ .

جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة عبد الوهاب ترو، بيروت، منشورات عويدات، ط١، ١٩٩٦، والكتاب حافلٌ بالافتراضات المفهومية من المناهج البنيوية والسيمائية والتفكيكية .

^(٢) - في هذا المجال نذكر الكتاب القسيم الصادر عن مجلة اللغة والأدب الجزائرية بعنوان: ملقى علم النص، مجموعة مؤلفين، ع(١٥)، الجزائر، ٢٠٠١، ويضمن الكتاب بحثاً قيماً عن السيمائية في مجال السوسولوجيا، وكذلك البحث القيم محمد بوغزوي، السيمائية الاجتماعية، رؤية منهجية، الفكر العربي المعاصر، (١٢٥، ١٢٤)، بيروت، ٢٠٠٢ .

أما التعامل مع « تجربة نازك الملائكة » الشعرية على صعيد المنهجية، فقد تم توزيع الخطاب الشعري على مدخل حاولت القراءة من خلاله، التمهيد للقراءات النصّية، بالتطرق إلى المسار التاريخي لتجربة نازك الملائكة، وبهذا المدخل يستقاطع المحوران التزميني والستزامني للظاهرة النصّية، و بابين رئيسيين، يضم الأول الشعر التقليدي، والآخـر الشعر الحدائـي، ويشتمـل كل باب على أربعة فصول، وكل باب يقارب ظواهر شعرية متماثلة، ومن هنا سوف نجد أن الفصلين الأولين من البابين يعالجان المستوى الإيقاعي في القصيدتين التقليديّة والحديثّة، وقد حاولنا التفريق - في المقدمة النظرية - بين الإيقاع والعروض، من حيث أن الأول أوسع من الثاني ويشتمل عليه، فضلاً عن مقارنة مكوّنات إيقاعية أخرى مثل الإيقاع النبـري والمقطعي والتنغيمي والتكرار والقافية والتوازي... إلخ. وفي الفصلين الثانيين من البابين، عالـجنا المستوى المعجمي في القصيدتين التقليديّة والحديثّة. وقد تنطعت الدراسة إلى استخدام مفهوم «الحقل الدلالي» عبر توزيع المعجم النصي إلى الحقول الدلالية للقبض على الثيمات المهيمنة والرؤيا العامة للشاعرة تجاه العالم، وبالتالي تحديد الأسس التي تحكم المعجم التقليدي والحديث في الخطاب الشعري لـنازك الملائكة، وانبرى الفصل الثالث في كل من البابين إلى معالجة المستويين النحوي والصرفي في القصيدتين التقليديّة والحديثّة، إذ تم تقسيم الفصل بين المستويين النحوي والصرفي، واتبعنا في التحليل منجزات النحو المعياري وعلم النص الذي ساعدنا على تفسير الظواهر الجُمليّة المتعددة السّتي عجز النحو المعيارية عن تفسيرها وتأويلها، الأمر الذي منح التحليل أفقاً شاملاً في رؤية الظاهرة النصّية الكاملة، مع

الإشارة إلى خصوصية النص التقليدي والحدائي في البناء النحوي والصرفي وأثر ذلك في عمليات المقاربة النقدية.

وفي الفصل الرابع من البابين حللت الدراسة المستوى المجازي في القصيدتين (التقليدية والحديثة)، من حيث القبض على الظواهر البلاغية في النصوص المقروءة ودلالاتها وعلاقتها مع الرؤية العامة للشاعرة، وقد تنبّهت الدراسة إلى الفروق البنائية بين البنية المجازية في القصيدة التقليدية ومثيلتها في القصيدة الحديثة. وأنتهت الدراسة بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي خرجت بها عمليات الفهم والتفسير والتأويل النصي وتقديم خُطِطة نقدية لشعرية نازك الملائكة. وأخيراً، سوف يتضح لقارئ هذه الدراسة أننا مع الاستفادة الكبيرة من المنجزات النقدية المعاصرة، فقد ابتعدنا عن الآراء السابقة لدراستنا هذه حول شعرية نازك الملائكة (باستثناء المدخل)، واكتفينا بالنتائج التي قدّمها التحليل النصي؛ ذلك أن «التحليل النصي» كفيل بالقبض على السمات الواقعية لهذه الشعرية أو تلك، لذلك وضعنا الدراسات والأبحاث المنجزة حول نازك الملائكة جانباً، حتى لا تُصَادِرُ نتائج تفسيرنا للنصوص، وتكون هذه النتائج صورة تعكس نشاط القراءة سواء أكانت على خطأ أو صواب.

ولابد من الإشارة في سياق هذه المقدمة إلى بعض المراجع النقدية التي سهلت الطريق أمام هذه الدراسة في نشاطها النقدي. ويحضر في هذا السياق كتاب الناقد الروسي يوري لوتمان (تحليل النص الشعري - مهاد نظري)، فقد تمثل هذا الكتاب المنهجيتين البنيوية والسيمائية تنظيراً وممارسةً فكان عوناً كبيراً للباحث في إجراءاته النقدية للنصوص التي واجهها،

ولذلك فلا يخلو فصلٌ من هذه الدراسة إلا وهناك اقتباس أو إحالة إلى هذا الكتاب. كذلك كان لكتاب الناقد المصري شكري الطوانسي (مستويات البناء الشعري) أثره الكبير في سير هذه الدراسة نظراً لتقارب المنهج والموضوع المدروس من حيث مستويات النص الشعري المختلفة، وفضلاً عن هذين المرجعين، وكون هذه الدراسة دراسة نصية بحثية، فقد استثمرت مراجع كثيرة تبحت في النص من زوايا مختلفة: (نسيج النص) للأزهر الزناد، و (علم لغة النص) لسعيد حسن بحيري ، ...

وبعد، لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ الدكتور علي زيتون الذي كان متابِعاً دقيقاً فيما أنجزته من قراءة نقدية، وكان بالمرصاد لكل خطأ أو فشل، مصوباً وموجهاً طوال عمليات القراءة الوعرة بعلمه الغزير وأفقه الشاسع في التعامل مع النصوص الشعرية، فله عميق امتناني واحترامي.

مدخل عام

يتضمن هذا المدخل مفصلين للمناقشة: الأول، نازك الملائكة بين الثبات والحركة والاستقرار، والثاني، يدور حول البنية الشعرية على نحو عام عند نازك الملائكة.

أولاً: نازك الملائكة بين الثبات والحركة والاستقرار

إن مقارنة موضوعية - وإن لم تخلُ أية مقارنة من الهوى - لإنتاج نازك الملائكة الشعري والنقدي من الإقرار بالحضور الشعري والنقدي لها في مشهديات الشعر العربي في النصف الثاني من القرن المنصرم، فالريادة تُسجّل لها من خلال مجموعتها «شظايا ورماد» (١٩٤٩) إذ قادت الشاعرة الشعر العربي نحو بوابة «الشعر الحر» بإحداث قطيعة ناقصة مع الموروث الشعري، أما على المستوى التنظيري لحركة «الشعر الحر» فكان كتاب «قضايا الشعر المعاصر» (١٩٦٢) محاولة جريئة لتقعيد الشعر الحر، فأحدث الكتاب حركة من البلبلة والمراجعة كان أثرها كبيراً على حركية الشعر والنقد معاً، ومن هنا يكتب أحد النقاد مسجلاً لنازك هذه الأسبقية «فهي شاعرة لها حضورها الشعري، ولها، أيضاً، دورها النقدي الذي لا يستطيع إلا أن نعهده «دوراً ريادياً» حافزاً على التطور والإضافة، والتطوير»^(١).

ومع الإقرار بهذا الحضور وهذه الريادة، لا بد من إخضاع الخطاب الذي أنجزته «نازك الملائكة» في سياقيه الشعري والنقدي لقراءة متمعنة/ فاحصة

^١ - ماجد السامرائي، نازك الملائكة من منظور الحدائث الشعرية، مجلة الرافد، ص ٨٧.

للقوف على التمهصلات الكبرى التي انبني عليه هذا الخطاب، وندعي في هذا المدخل أن هذا الخطاب يتمفصل بثلاث فضاءات: الثبات والحركة والاستقرار؛ والاستقرار صورة أخرى و/ أو متماثلة لفضاء «الثبات» لكن «الاستقرار» حدث في المسار الشعري والنقدي لنازك الملائكة بعد فضاء «الحركة» الذي مثلته مجموعة «شظايا ورماد» (١٩٤٩)، ولذلك فرقنا بين الثبات والاستقرار، وعليه ينبغي قراءة نازك - تاريخياً - من خلال هذه الفضاءات الثلاثة.

I - فضاء الثبات:

ونقصد بالثبات، هنا، الاشتغال الشعري الذي مارسته الشاعرة ضمن التقاليد التي نصّت عليها فنيّة عمود الشعر العربي، وبما يميز هذه الممارسة الخطابية من إعادة إنتاج «الشعرية العمودية» التي ظلت مطّردة تواصل استمرار أنساقها وبنياتها عبر وزن واحد وقافية موحدة وروي واحد، وفي هذا الفضاء الخطابي كانت «الشعرية العمودية» تُطل بتقاليدها الفنية والبنوية في ممارسات الشاعرة «مأساة الحياة وأغنية للإنسان» المنظومة في ثلاث صور شعرية أعوام (١٩٤٥ - ١٩٤٦ - ١٩٥٠ - ١٩٦٥) والصادرة عام (١٩٧٠)، أما الممارسة التقليدية الأخرى فتمثلها مجموعة «عاشقة الليل» (١٩٤٧). وبالنسبة للمطولة الشعرية «مأساة الحياة وأغنية للإنسان» قسمتها الشاعرة إلى «مأساة الحياة» (١٩٤٦) و «أغنية للإنسان» (١٩٥٠) و «أغنية للإنسان» (١٩٦٥)، ويمكن تفسير هذه المطولة ضمن مقولة التناص الذاتي، إذ إن المطولة تعرضت إلى إعادة نظم/ نسخ مرتين في عامي (١٩٤٥/١٩٤٦)

وهذا ما تقرُّ به الشاعرة في مقدمة هذه المجموعة، تقول: «يضم الأثر الشعري الذي أضعه بين يدي القارئ في هذا الكتاب ثلاث صور شعرية لقصيدة واحدة (...)» وقد يمكن أن تعد كل قصيدة من هذه القصائد المطولة مستقلة عن الآخرين، لولا أنني قد نسخت بعض الأبيات أحياناً فنقلتها من قصيدة إلى أخرى على اعتبار أنها ما زالت ترضي ذوقي رغم مرور السنين»^(١)، لكن قراءة هذه الصور الثلاثة بعمق، ستكشف من أنه من الصعوبة بمكان إدراجها ضمن فضاء «الثبات»، ذلك أن الشاعرة في الواقع تحرك هذا «الثبات»، ويمكن أن تشكل هذه الصور نوعاً من «الثبات المتحرك» نظراً لأن الشاعرة تحافظ على وزن الشعر: البحر الخفيف، ولكنها لا تلتزم بروي واحد في القصيدة، فالروي يتغير مع كل بيتين شعريين، وبذلك تنجز الشاعرة مغامرة مع التقليد العمودي، إلا أن الأمر لا يعدو أن يكون تغييراً شكلياً فحسب فالموروث الشعري التقليدي يخنق كل صوت جديد في هذه المطولة بصورها الثلاث على مستوى الشكل الشعري، وربما كان الإيقاع العروضي التراثي القيمة التي هيمنت على المطولة الشعرية وطبعتها بطابعها، فقد ابتعدت الشاعرة «عن كثير من الزخافات والعلل التي نلاحظها في غيره من البحور، ملتزمة بأعاريضه وضروبه التامة والصحيحة حسب قوانين الخليل التزاماً تاماً، فهي تسير في طريق عرفته، وخبرت دروبه»^(٢). أما مجموعة «عاشقة الليل» (١٩٤٧) فهي تتعاضد مع المطولة الشعرية لتؤسس فضاء الثبات بامتياز فمن الناحية الشكلية تحتفل

١- نازك الملائكة، الديوان، ٥/١.

٢- محمد عبد المنعم خاطر، دراسة في شعر نازك الملائكة، ص ١١٨.

المجموعة بتقاليد الشعرية العمودية من حيث الوزن والقافية والروي، مع تغييرات بسيطة على صعيد التنظيم الشكلي للقصيدة بتقسيمها إلى رباعيات ما عدا قصائد قليلة فكانت إما سداسية أو ثنائية، وتبث قصائد المجموعة مناخات رومانسية تدور حول الحب والحرمان والذات، وفي العموم تتعاضد «المطولة» مع «عاشقة الليل» لتؤلفان مرحلة الثبات أو إعادة إنتاج التقاليد التراثية بلغة رومانسية، تدور حول الذات في علاقتها بالطبيعة، بل إن الطبيعة هي القناع التعبيري للذات الشاعرة؛ وبذلك فالمجموعتان تشكلان «مرحلة التعبير عن التجربة»^(١) على حد قول الناقد محمد عبد المنعم خاطر، في تقسيمه لخطاب الشعري لنازك الملائكة. في هذه الحقبة لم تطرح نازك الملائكة أفكاراً نقدية بخصوص العملية الشعرية بل إنها كانت مسكونة بحالة التعبير عن الداخل المتفجر بالحزن والرغبات وكانت سلطة الموروث من القوة بمكان أن منعت الشاعرة من إدخال تغييرات بنيوية في المطولة على الرغم من الزمن الطويل الذي استغرقتة الشاعرة في صياغتها ونظمها، علماً أن الشاعرة في هذه الحقبة كانت قد طرحت بياناً شعرياً مدهشاً في مقدمة «شظايا ورماد»، ومع ذلك فإن سلطة الموروث تلقي بثقلها على البنية الشعرية لدى الشاعرة في هذه المطولة الشعرية: مأساة الحياة وأغنية للإنسان.

^١ - محمد عبد المنعم خاطر، م. س. ص ٩.

برناردشو: «اللا قاعدة هي القاعدة الذهبية» لسبب هام، هو أن الشعر ولويد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشيائها وأحاسيسها»^(١). إن الشعر في طريقه إلى الإنجاز النصي غالباً ما يسخر من القواعد المقعدة، لأن التععيد الأجناسي يذجن الشعر ومعه اللغة في إطار السائد والمستقر» ولهذا يتبع الجنس الشعري قاعدة «اللاقاعدة» حتى يتنفس ويمارس تفكيك العادة والعرف على صعيد الجنس الذي ينتمي إليه، ودون ذلك يفقد الخطاب الشعري خاصيته التاريخية، وهذا ما حصل للشعر العربي طوال قرون عديدة، وبالتالي فإن إنجاز خطاب شعري يتنفس في سياقه التاريخي يرتهن بنسف سلطة الموروث الشعري، ولذلك طال تمرد نازك الملائكة، عبر «شظايا ورماد»، سلطة الموسيقى الشعرية والقافية والروي الواحد... والمعجم الشعري، تكتب نازك الملائكة: «الذي أعتقده أن الشعر العربي، يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية «الموضوعات» ستتجه اتجاهاً سريعاً إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد»^(٢). إن مقدمة مجموعة «شظايا ورماد» مثل على نحو عميق رؤية اختلافية عما كان سائداً من اجترار للموروث الشعري، وقد تجسد ذلك في ممارستها الإبداعية بتفكيك سلطة الوزن والتخلص من الهندسة

^١ - نازك الملائكة، الديوان، ٧/٢.

^٢ - نازك الملائكة، م.س، ص ٢٧، ٢٨.

الإيقاعية المتعالية لعروض الخليل، وإعادة توزيع جديدة للتشكييلة/ الوحدة العروضية بحيث ينبثق الإيقاع العروضي بوصفه صورة موازية للإيقاع النفسي، وبهذا الصدد تحمل نازك على الوزن حملة شعواء: «الطريقة الخليل؟... ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا، وترردها شفافنا، وتعلقها أقلامنا، حتى مجّثها»^(١)، فموقف نازك من الموروث الشعري اتسم في هذه المرحلة بكونه موقفاً تاريخياً، أي أن السياق التاريخي هو الذي فرز رؤية مغايرة للبناء الشعري، فالبنية الجديدة تفترض إعادة نظر في الموروث الشعري من لغة ووزن وقافية وروي... إلخ، ذلك لاختلاف السياق التاريخي لكل بنية شعرية جديدة، ومن هذا المنطلق لم تكتف نازك الملائكة بالبحث عن أساليب جديدة في الخطاب الشعري بقدر ما بدأت تبحث عن «الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر»، ورسمت الشعر الحر بوصفه «اندفاعاً اجتماعية» ولذلك نظرت لهذه الحركة بالقول: «ولعل الدليل على أن حركة «الشعر الحر» كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة هو أن محاولات وأدها قد فشلت جميعاً، فما زال تيار الشعر الحر يشتد ويتلاطم حتى اضطر مؤتمر الأدباء العرب الثالث في القاهرة إلى أن يعترف به رسمياً ويدخله في أبحاثه الرئيسية. وهل في وسع المهاجمات، مهما قويت وأصرت، أن تقتلع حركة انبعثت من صميم الظروف الاجتماعية للفرد العربي؟»^(٢) هذه الرؤية التاريخية التي تربط بين الجنس الأدبي والواقع الاجتماعي كان من شأنها

^١ - نازك الملائكة، م.س، ص/٨.

^٢ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٥٥.

أن تطالب بخطاب شعري مغاير، فتعيد النظر في اللغة الشعرية السائدة، وعلى أثر ذلك تتغير مهمة الشاعر من مهمة نسخية للغة إلى نقل المعجم اللغوي إلى سياقات مختلفة وجديدة، ولذلك تنبني نازك للقول: «ولن تقف وظيفة الأديب المرفه، عند خرق قاعدة هنا، إضافة معنى هناك، وإنما سيكون عليه واجب أدق من هذا تفرضه عليه طبيعة التطور، في اللغات الإنسانية الحية. سيكون عليه أن يدخل تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ويدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعملة»^(١)، بهذه الرؤية فتحت نازك الملائكة أبواب الحداثة الشعرية عبر قصائد «الكوليرا» و«مر القطار» و«الأفعوان» و«مرثية يوم تافه» و«جامعة الظلال» و... ليجد القارئ نفسه إزاء بنية شعرية مغايرة للمألوف الشعري، تحرك المياه الراكدة للشعر العربي بإيقاعات تشتغل عبر ثنائية الائتلاف والاختلاف مع الموروث القديم. وبهذه الرؤية انتقلت نازك الملائكة بخطابها الشعري من الثبات إلى الحركة، فهل استمرت هذه الحركة في اطرافها؟

III - فضاء الاستقرار:

بعد ممارسات متنوعة في إطار حقلي الثبات والحركة، بدأت نازك الملائكة تسير في خط متماثل على صعيد الإنتاج الشعري، دون إحداث تغييرات في هذا المسار الشعري، بل إن نازك الملائكة، تراجعت عن السذي

^١ - نازك الملائكة، الديوان، ١١/٢.

نادت به في مجموعة «شظايا ورماد» من النزوع نحو إنجاز بنية شعرية مغايرة، وبدلاً من ذلك أظهر الخطاب الشعري والنقدي لنازك الملائكة تراجعاً واضحاً «عن البدايات التجديدية»، فما أنجزته يكشف عن «حدود» لم تستطع تجاوزها، فعمدت إلى تغطية هذا «العجز الذاتي» شعرياً بقناع «العودة إلى الأصول» و «لأحكام» إلى ما لتلك «الأصول» من مبادئ ومحددات^(١)، وتمثل مجموعة «شجرة القمر» وما تلاها من مجاميع أخرى «يغير ألوانه البحر» (١٩٧٧) و «للصلاة والثورة» (١٩٧٨)، حالة «الاستقرار» الشعري والنقدي الذي وصلت إليه نازك الملائكة.

وبالمقارنة بين مقدمتي «شظايا ورماد» (١٩٤٩) و «شجرة القمر» (١٩٦٨) نلمس ذلك التراجع عن «البداية التجديدية» إذ تنحاز نازك الملائكة إلى نوع من «التوفيقية» بين الشعر الحر والشعر العمودي، على ما تسجله في مقدمة «شجرة القمر» تقول نازك: «ولا أنكر قط أنني اقتصررت على الشعر الحر في أية فترة من حياتي. وسبب ذلك هذا أنني أولاً أحب الشعر العربي ولا أطيق أن يبتعد عصرنا عن أوزانه العذبة الجميلة. ثم أن الشعر الحر كما بينت في كتابي - قضايا الشعر المعاصر - يملك عيوباً واضحة أبرزها الرتابة والتدفق والمدى المحدود وقد ظهرت هذه العيوب في أغلب شعر الشعراء هذا اللون. وهذا ما حصل أيضاً في الشطرين فإن له مزايا وله عيوب»^(٢). فإذا كان «الشعر الحر» نتيجة لتغيرات في البنية الاجتماعية في «قضايا الزمن المعاصر» فإن الجنس الشعري يتعالى على روابطه الاجتماعية في مقدمة

١ - ماجد السامرائي، نازك الملائكة من منظور الحداثة الشعرية، ص ٨٧.

٢ - نازك الملائكة، الديوان، ٤١٨/٢.

«شجرة القمر» ويحدث الانفصام بين «الجنس» و «السياق التاريخي» لتحضر حال توفيقية بين الخطاب التقليدي والحداثي، وبهذا الصدد يكتب الناقد ماجد السامرائي عن مسيرة نازك الملائكة: «فمنذ بدايات الستينات كانت نازك قد اتخذت موقفاً شعرياً، تعززه رؤية نقدية، يقومان على ما يمكن أن ندعوه/ ونجد فيه «تاريخانية توفيقية». فهي لم تعد تدعو إلى ما دعت إليه في مقدمة «شظايا ورماد» من موقف يحمل معنى التطور، والتجديد، والبحث عن صيرورة شعرية مغايرة... وإنما ستتبنى/ وتدعو إلى ضرب من «الأخلاق الانقيادية» للتراث، يقع في صميم ما هو تراثي وكأنها ترفض «التجديد» الذي دعت إليه، جملاً وتفصيلاً»^(١)، وهذا الرفض للتجديد يتمظهر من قلة قصائد الشعر الحر المنشورة في مجموعة «شجرة القمر» بل إن الشاعرة تفاجئ المتلقي بموقف مناهض للشعر الحر بتصريحها في مقدمة المجموعة المذكورة آنفاً: «واني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها»^(٢)، لكن المسار التاريخي للشعر الحر كذب يقين الشاعرة، بتلاشى تيار «الشعر الحر»، وعلى العكس من ذلك كشف السياق التاريخي عن نهاية غير مأسوف عليها لشعر الشطرين، وكان النصف الثاني من القرن العشرين وحتى اللحظة الراهنة موطناً حقيقياً لتيار الشعر الحر الذي يتنامى ويتطور ويلد ممارسات إبداعية عالية متمثلة بأعمال أدونيس ومحمود درويش وسليم بركات وسعدي يوسف... إلخ.

^١ - ماجد السامرائي، نازك الملائكة من منظور الحداثة الشعرية، ص ٨٨، ٨٩.

^٢ - نازك الملائكة، الديوان، ٤١٨/٢.

والتنبؤ الذي قاد إلى هذا الخطأ في تصور الشاعرة لصيرورة الجنس الشعري وسيورته يعود بالدرجة الأولى إلى التطور الذي أنجزته القصيدة العربية، ولم تستطع - هي - أن تستوعب ما حدث في هذه القصيدة بعد مجموعتها «شظايا ورماد» ويفسر الناقد العراقي ماجد السامرائي هذا الموقف الأصولي أو الرجوع عن الحركة التي بدأتها بالمسافة الجمالية، بين النص الشعري الجديد و «أفق الانتظار» القائم على السنن التقليدية لدى نازك الملائكة، يقول: «وعلى هذا، فإن مشكلة نازك في موقفها التالي من التجديد ليست في اختلاف مفهوم التجديد عندها عنه عن سواها - بل الأساس هو «أفق الانتظار» - إذا جاز التعبير - هنا من عملية تلقيها/ استقبالها النصوص الشعرية الجديدة. لقد وجدت نفسها أمام نص خارج على ذلك «النص الأول» فلم تقرأه في تطوراته، بل قرأته من خلال «ذاكرتها الشعرية»، (...)، الأمر الذي جعلها تنظر إلى «النص الجديد» وتحاكمه نقدياً من خلال «سنن شعرية» كانت قد دعت، بداية، إلى مفارقتها والخروج عليها»^(١)، وبذلك باتت نازك الملائكة بدلاً من أن تسكن التاريخ الشعري وتأخذ بالحسبان التطورات الجديدة على القصيدة العربية - من هواة الاستقرار، ولذلك دعت إلى استعادة الوزن العروضي والقافية الموحدة، ومن هنا غلب «الثبات» على خطابها الشعري والنقدي، وأضحى البون شاسعاً بين البداية التجديدية والنهاية الأصولية، لتنتقل نازك الملائكة من فضاء الحداثة إلى فضاء مضاد لحداثة ذاتها، الأمر الذي وقف عائقاً أمام تجاوزها لمنجزها الشعري في ما

^١ - ماجد السامرائي، نازك الملائكة من...، ص ٨٨، ٨٩.

أنتجته من خطابات شعرية تالية.

ثانياً: البنية الشعرية

إن البنية الشعرية التي أنجزتها نازك الملائكة في مسار ممارستها الإبداعية تفتقد إلى «الدينامية» والمشاجرة والاستفزاز والقلق، ذلك يعود كما أشرنا إلى نزوع الشاعرة نحو «الاستقرار» والنكوص نحو الموروث الشعري، وهذا ما يجعل من هذه «البنية الكلية» كما لو أنها تتعالى على السياق التاريخي، ولهذا يعزُّ على القارئ تلمُّس التغيرات والتحويلات النصية في هذه البنية لحساب عناصر الثبات فيها، وهذا ما لاحظته الناقدة بشرى موسى صالح في مقاربتها للمستوى الأسلوبي في أحد نصوص الشاعرة، تقول الناقدة: «... ولكننا نستطيع المغامرة بالقول إن أنساق التحول الشعرية لا تعادل ولا توازي أنساق الثبات ولا نذهب بعيداً إذ نجد أن أنساق الثبات تتفوق على أنساق التحول البنائية لديها، فكأنها قد قالت كل شيء شعرياً مرة واحدة، وفي كل مرة يفتح نصها فمه لا يقول شيئاً كبيراً جديداً، بل هو يؤكد ما قاله سابقاً...»^(١). وهذا التوصيف للبنية الشعرية يصيب هدفه بنسبة كبيرة من الدقة، فعلى صعيد «القصيد الحرة» عند نازك الملائكة نجد تماثلاً عارماً في المعجم والتركيب والصورة الفنية، كما لو أن نصوصها تستنسخ نفسها مرة بعد مرة مع تغيرات طفيفة هنا وهناك ضمن آليات مكرورة من التناص الذاتي ومناخ رومانسي مهيم بعنف على العالم الشعري، وهذا ما جعل من هذه البنية الشعرية أن «تحيل إلى التقاعد» بعد

^١ - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي (أصول... وتطبيقات)، ص ٩٢.

نصوص «شظايا ورماد» المتميزة منظوراً وأداءً، فالشاعرة «لم تستطع شعرياً إحداث تحويل جذري في قصيدتها، في مستوى الشكل والأداء الشعريين وفي إطار ما هو تجديدي»^(١) بل ظلت رهينة ما أنجزته في بداياتها، كما لو أن هذه «البداية» هي المبدأ والمنتهى.

من جهة أخرى يلاحظ على هذه «البنية» وعلى نحو مفجع تحركها في مناطق هادئة من التعبير اللغوي، فالتعبير اللغوي يؤسس فضاءه الدلالي دون استفزاز وقلق، الشيء الذي يميز الخطاب الشعري، بل إن الشاعرة تصرُّ على تقريب المسافة الجمالية بين «المدال والمدلول» في حين أن القيمة الجمالية للدلالة الشعرية تتحدد بالمفارقة التي تنجم عن نقل الدوال اللغوية إلى مناطق دلالية مخالفة للدلالات المتواضع عليها، وعكسما ذلك، ينشأ التطابق بين «النص» و «أفق انتظار» المتلقي، جراء انعدام المناطق المقلقة في الخطاب الشعري، ومن هنا «فشعر نازك يرسخ نحوية عالية ودرجة إيقاع مرتفعة ولكنه يسجل انخفاضاً في عدد العلاقات البنائية وتنوعها وفي درجة الغرابة والتكثيف الشعريين، لأنه يند عن الانزياحات الدلالية الكبيرة وحالة التشتت الدلالي المطلوبة لإذكاء طاقة الشعرية»^(٢)، ولذلك يتسم الخطاب الشعري لنازك الملائكة، على العموم، بنزعة المطابقة مع «المعنى السائد» وقلما ينزع نحو الاختلاف، ولهذا أيضاً يعدم ذاك التشظي والتشتت فيما يخص حركة الدال اللغوي، وبسبب من هذه الخصائص ينزع الخطاب الشعري نحو التماسك عبر أدوات الربط الأمر الذي يقربه إلى الخطاب

^١ - ماجد السامرائي، نازك الملائكة من...، ص ٩٠.

^٢ - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي...، ص ٩٣.

الإقناعي في مساحات كبيرة منه. ولاتجد هذه «البنية» فرصة للفكاك من المناخات الرومانسية، إذ ظل المناخ الرومانسي مطرداً في حصار خطاب الشاعرة، ووقف عائقاً أمام تقدمها فيما أنجزته فهي «لم تستطع الانسلاخ عن «جذرها الرومانسي» في ما اتخذ التعبير الشعري عندها من سياق القول... وفي ما اتخذت من أشكال تعبيرية»^(١)، وقد سيطر المناخ الرومانسي على المعجم الشعري لديها فهيمنت «مفردات الحزن والأسى والشجن والبكاء والألم والليل والظلام والدموع والأشواك»^(٢)، وكان لا بد - والحال هذه - أن تستبد الأزمنة الماضية على الممارسة الإبداعية ويفسح الخطاب الشعري لصوت «الأنا» أن يرتفع عالياً لتمارس الغنائية سطوتها على الكلمة الشعرية، وليضحى صوت «الأنا» المحور الأساسي في الخطاب الشعري، كما لو أنه «الوحيد» في هذا العالم .

ولكن مهما كانت الانتقادات الموجهة إلى تجربة نازك الملائكة تتسم بالدقة، ولها الأحقية في ذلك. فإن التاريخ النقدي والشعري - في إطار الشعرية العربية - يرسم لهذه الشاعرة فضاء متميزاً لما فتحت من آفاق شاسعة أمام الشعر العربي الحديث حين استطاعت أن تقدم مع بدر شاكر السياب بنية شعرية مغايرة للإرث الشعري السائد. لتفك أصابع التقليد عن الكتابة الشعرية.

^١ - ماجد السامرائي، نازك الملائكة من...، ص ٩٠.

^٢ - بشرى صالح هوسي، نظرية الطلعي...، ص ٩٦.

الفصل الأول

المستوى الإيقاعي في القصيدة التقليدية

تمهيد:

يتحدد النشاط النقدي لهذا الفصل بمعالجة محورين: يتناول الأول الإيقاع والإيقاع الشعري من حيث المفهوم والمصطلح، والثاني يتناول البنية الإيقاعية في النص التقليدي «نموذج الشعر القومي»، والثالث يدور علاقة الإيقاع بالبنيتين الكبرى والعامّة. وأخيراً خاتمة عامة تتضمن الخطوط العامة للقراءة النقدية.

١- الإيقاع والإيقاع الشعري:

ثمة سر تنتظم من خلاله الحياة العضوية والعالم الكوني، لنا أن ندعوه الإيقاع، كما لو أن العوالم المتعددة والمتنوعة مرهونة في استمراريتها به، وإذا عاينّا العالم الكوني، فس نجد أن الإيقاع ليس عنصراً منعزلاً، أو عنصراً طارئاً تكتمل به عناصر البنية الكونية، بقدر ما هو عنصر فعال في إضفاء الطابع الديناميكي عليها. والإيقاع منوع ما بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي؛ إذ نتكلم على إيقاع البحر، كما نتحدث عن إيقاع التفكير. وهكذا يغدو الإيقاع عاملاً محايثاً للظاهرة على مختلف انتماءاتها وليس مستقلاً عن دلالة الظاهرة وكيونونها. يقول ويلسيك/ وارين في نظرية الأدب: «ليست مشكلة الإيقاع مقصورة على الأدب بشكل نوعي أو حتى على اللغة. فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاعات للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية. كما أن الإيقاع ظاهرة لغوية عامة»^(١) وهكذا ينبجس «الإيقاع» من صميم الحياة

^١ - ريبه وبلك/ أوستن وارين، نظرية الأدب، ص ٢١٢.

الطبيعية والعضوية والفنية، فهو عامل بنائي يتعاقد مع العناصر الأخرى في تخليق البنية الكلية.

وإذا كانت قراءتنا، هنا، في هذا الحيز، مشغولة بالنص الأدبي عموماً، والشعري خصوصاً، فما طبيعة العلاقة بين الأدب والإيقاع من جهة، وبين الإيقاع والشعر من جهة أخرى، وما الإيقاع الشعري من جهة ثالثة؟

نجد في العربية أن الإيقاع «مستمد من الجذر اللغوي (وقع)»^(١)، ويبدو أن دلالة الكلمة منزوعة من العالم الخارجي: «وقع المطر وهو شدة ضربه إذا وبَلّ، ويقال سمعت حوافر الدّواب وقعاً ووقعاً» فالرجعية الخارجية تفرض سطوتها في المعرفة بالإيقاع بالنسبة إلى العربية. وإذا انتقلنا من المعجم إلى الاصطلاح، مروراً بالمفهوم، لوجدنا هناك محاولات تعريفية متنوعة تبعاً للحقل المخصوص بالدراسة، وما يهمننا منها هو علاقة الإيقاع بالفضاء الأدبي، وأغلب التعريفات منقولة من الحقل الموسيقي حيث تم تعديلها لتتلاءم مع الشروط الأجناسية لأنواع الأدبية. والإيقاع في تعريفه الموسيقي: «يدل على أوزان النغم، والوزن انقسام عمل موسيقي إلى أجزاء جميعها ذات مدة واحدة، فهو تعاقب مطر (لأزمان قوية أو ضعيفة)»^(٢) وهذا التحديد للإيقاع من حيث هو تكرار الفواصل الزمنية ضمن مساحة زمنية محددة، انتقل إلى الفضاء الأدبي ومن ثم اخذ بالتفريغ والتعقيد تبعاً للجنس الأدبي.

وتبدأ علاقة الإيقاع بالأدب من حيث أن الأخير يتشكل باللغة وضمن الفضاء اللغوي، وإذا أدركنا أن اللغة نسق من الاختلافات الفونيمية (قَالَ،

^١ - ابن منظور، لسان العرب، ١٥/٢٦٠

^٢ - مراد وهبه، المعجم الفلسفي، ص ٦٧.

مآل) ومحكوم بوحدهات وزنية عرفنا أن الإيقاع ينبجس من داخل اللغة نفسها يقول ويلك وارين: «كل عمل فني هو - قبل كل شيء - سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى»^(١) وبالتأكيد فهذه الأصوات/ الفونيمات تخضع في تبنيها للغة إلى أنظمة محددة لإنتاج الملفوظات اللغوية، كما لو أن الإيقاع في اللغة طاقة كامنة تفترض الفعل التأليفي لتنتقل وتصبح عاملاً محسوماً في الأجناس الأدبية. وبالتالي فإن الإيقاع يستغرق معظم الأجناس الأدبية (شعراً ونثراً) من حيث هو: «تكرار الوقوع المطرد وللنبضة أو النبيرة، وتدفق الكلمات المنتظم في الشعر والنثر. ويتحقق الإيقاع في الشعر باجتماع النبر مع عدد من المقاطع أو بانتظام طرود الحركة والسكون. وفي النثر يكون الإيقاع ملحوظاً بتنوع الحركة، والجمل المتوازنة وتنوع بساء الجملة وطولها، ووسائل الانتقال من فقرة إلى أخرى أو من جملة إلى جملة، والرخامة وحسن الوقع على الأذن»^(٢) ومع البساطة التي تضرب مهب هذا التعريف، فإن ما يثير اهتمام الباحث هو السمة البنيوية للإيقاع في علاقته بالنوع الأدبي، فهو يستغرق قطبي الكتابة: الشعر والنثر وما يتفرع عنهما من أنواع أدبية متنوعة. وهكذا فالمتلقي في الكتابة الأدبية على موعد مع تنوعات أدبية إيقاعية بالنسبة للأجناس من جهة، وبالنسبة للجنس الواحد من جهة أخرى، فثمة إيقاع شعري روائي، وإيقاع درامي، وكذلك يمكننا الحديث عن إيقاع الزمان والمكان، واللغة،.. إلخ، بل أن ج.س. فريزر يوسع من الإطار الإيقاعي حيث يستغرق معظم النشاط اللغوي،

^١ - ريبه ويلك/ أوستن وارين، نظرية الأدب، ص ٢٠٥.

^٢ - إبراهيم فتحى، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٥٧.

وبذلك يتحول الإيقاع من عاملٍ طارئٍ على النص الأدبي إلى عامل استراتيجي يجذب انتباه المتلقي إلى النص، ويؤثر في فعالية القراءة، ويزيد في فعالية المتعة التي ترافق اللغة، يقول: «وثمة ظاهرة (الإيقاع)، ليست كما هو واضح جداً في أبيات متلاحقة من الشعر وحسب، بل في النثر المكتوب والكلام المحكي كذلك، على اختلاف مستوياته الشكلية وغير الشكلية. فعند الكاتب الجيد والمتكلم الجيد تلاحظ شيئاً لنا أن ندعوه إيقاعاً مميزاً، وفي الكتابة المضطربة والكلام المتردد ثمة نوع من الإيقاع كذلك. فالخطباء وكتاب النثر الخيالي أو المقنع عاطفياً يوجهون قدراً كبيراً من اهتمامهم الواعي إلى إيقاعهم. وفي نثر التفسير البسيط،(..) ينصرف الاهتمام الواعي لدى الكاتب والقارئ إلى المعنى لا إلى الإيقاع وحده. ومهما يكن إحساسنا بإيقاع كاتب النثر قليلاً فهو إحساس كامل الواعي، يؤثر في تمتعنا بقراءته وسهولة فهمه»^(١) وتبعاً لما يقوله الناقد الإنكليزي، ثمة مرافقة للإيقاع لمختلف ضروب اللغة الأدبية وغير الأدبية، حيث إن الإيقاع يؤدي أدواراً استراتيجية في تركيز اهتمام المتلقي على المقروء، والتأثير في طبيعة متعة المتلقي وتحطيم الحواجز التي تقف في وجه عمليات الفهم والتفسير والتأويل.

وإذا انتقلنا إلى رصد طبيعة العلاقة بين الإيقاع والجنس الشعري، فلنا أن نقول بداية: إن الإيقاع يجد فيه الأرض الخصبة لبني امبراطوريته القائمة على الانتظام في انساق صوتية، وتركيبية، ومقطعية عبر آليات

^١ - ج.س. فريرز، الوزن والقافية والشعر الحر، في موسوعة المصطلح النقدي، ١/٤٢٢، ٤٢١.

التكرار، والتوازي، والتشاكلات الصوتية المتماثلة والمختلفة. وإذا كان الأمر كذلك، فلنر كيف تحدّد لنا المعاجم الاصطلاحية الإيقاع الشعري؟

يحصّر «معجم المصطلحات الأدبية» الإيقاع في تكرار النبرة على الكلمة أو أن الإيقاع يتحقق عبر آلية التكرار، ويقول حرفياً الإيقاع هو: «تكرار الوقوع المطرد للنبرة أو النبرة (..) ويتحقق الإيقاع في الشعر باجتماع النبر مع عدد من المقاطع أو بانتظام طرود الحركة والسكون»^(١) وفي الواقع لا يخرج هذا التعريف عن التعاريف المدرسية التي تحدد الإيقاع بالوزن /البحر العروضي، من حيث هو تكرار الوحدة العروضية بانتظام في البيت الشعري، لكن البحر/الوزن يشكل مستوى من مستويات الإيقاع ولا يمثل البنية الكبرى، فالبحر يتسم بطابع ميكانيكي، في تكرار الوحدة العروضية، في حين أن الإيقاع يتشكل من مستويات عديدة تأتلف كلها لتعكس ليس فقط حركية اللغة وانتظامها وإنما كذلك الإيقاع الداخلي لـ «المؤلف الضمني» هذا إذا لم نشر إلى «المؤلف الحقيقي». أما «المعجم الأدبي» فيوسع من دائرة الفضاء الإيقاعي عبر زج عناصر إضافية رابطاً بين الإيقاع والوظيفة الانتباهية. فالإيقاع هو «فنُّ في إحداث إحساس مستحب، بالإفادة من جرس الألفاظ، وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة»^(٢) ومع تقدم الوسائل تساهم في تشكيل البنية الإيقاعية، إلا أن المرء يشعر بطائرية المستوى الإيقاعي للنص الشعري في تعريف «المعجم» فالعناصر/ الوسائل التي أشار إليها «المعجم» مسؤولة عن الإيقاع الخارجي،

^١ - إبراهيم فحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٥٧.

^٢ - جبر عبد النور، المعجم الأدبي، ص ٤٤.

كما لو أن ليس ثمة روابط بين الإيقاع والبنية الدلالية للغة في النص. فالإيقاع جزء من الدلالة النصية، لأن «تحليل الصوت بمعزل تام عن المعنى فهو افتراض غلط أيضاً إذ ينتج عن مفهومنا العام لتكامل العمل الفني أن مثل هذا العزل غلط، كما يتلو هذا الدليل أن مجرد الصوت في حد ذاته ليس له تأثير جمالي، أو أن مثل هذا التأثير ضئيل، فلا وجود لشعر «موسيقى» دون شيء من الإدراك العام لمعناه، أو على الأقل لنغمته الانفعالية»^(١). وفي ضوء ما تقدم، يُعدُّ الإيقاع عنصراً عضوياً من النص ويتحمل إلى حد كبير مسؤولية تشكيل البنية الدلالية.

وعلى صعيد الدراسات العربية، يبرز الناقد المصري سيد البحراوي في مقارباته الموفقة للظاهرة الإيقاعية في الشعر العربي، وما يهمننا هنا هو مفهومه عن الإيقاع الشعري، حيث يستثمر مفهوم التنظيم الذي يعود إلى الشكلايين الروس، من حيث أن «لغة الشعر هي إعادة تنظيم للغة العادية»^(٢) وكما يقول جاكسون إن الشعر: «عنف منظم مقترف بحق الكلام العادي»^(٣)؛ فهكذا من خلال اللغة الشعرية تغادر اللغة اليومية فضاء الفوضى إلى فضاء التنظيم وتترتب في انتظامات صوتية وتركيبية ودلالية مخالفة لنظيراتها في اللغة المستعملة. وانطلاقاً من هذا المفهوم يعرف سيد البحراوي الإيقاع قائلاً: «ونستطيع الآن أن نعطي إعادة التنظيم هذه (على المستوى الصوتي) مصطلحاً هو الإيقاع»^(٤) ثم يوضح ذلك بقوله: «ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمطٍ

^١ - ريبه وبيك/ أوستن واين، نظرية الأدب، ص ٢٠٦.

^٢ - سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ص ١٠.

^٣ - نقلًا عن ديفيد روي، وآن جفرسون، النظرية الأدبية، ص ٥٨.

^٤ - سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ص ١٠.

زمني محدد، ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة»^(١) ثم يحصر الناقد هذه الخصائص في ثلاث صفات رئيسية هي «المدى الزمني duration والنبر stress ثم التنغيم intonation»^(٢) للوهلة الأولى يبدو للمتلقي أن هذا التحديد للإيقاع الشعري يتسم بقيمة إجرائية وذلك لوضوحه وسهولته، بيد أن التدقيق فيه قد وضع التعريف في مأزق حرج. هل الإيقاع هو جملة أصوات النص منسجمة وفق الصفات الثلاثة المذكورة؟ وعندئذ ينحصر الإيقاع في الصوت دون دلالاته، ثم ألا يشارك المستوى الدلالي في تدعيم البنية الإيقاعية عبر المتضادات الدلالية التي تنتظم في ثنائيات معقدة. ثم أين دور التوازي التركيبي المؤلف تركيبياً والمختلف دلالةً؟ أليس للتوازن التركيبي وآليات التكرار من مساهمة في تأسيس البنية الإيقاعية وتشكيلها؟ هذه العناصر تغيب عن تعريف سيد بحرأوي، حيث يعاني التعريف من فجوات واضحة. وقد أدرك الناقد هذا الأمر فأخذ يسد هذه الفجوات في حيز آخر، إذ يربط بين الإيقاع والدلالة «فإن الإيقاع يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة في القصيدة، إنه قد يبدو صدىً لمعنى القصيدة»^(٣) وبهذا الشكل لا ينفصل الإيقاع عن المعنى إنما «يؤكد المعنى ويطرح معاني وتفسيرات وظلالاً للمعنى ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللإحياء بالصراع داخل بنية القصيدة»^(٤). وهذا يدفعنا للقول إن الإيقاع عنصر استراتيجي لاتنبني القصيدة دونه، بل هو الذي يقود الشاعر إلى بنية القصيدة، فالإيقاع عنصر محايت للنص يؤدي أدواراً ووظائف متعددة على مستوى الفعالية الإبداعية، والاستقبالية للنص، فهو يبتئراً اهتمام

١- سيد البحرأوي، م.س، ص ١١.

٢- م.س، ص ١١.

٣- م.س، ص ٣٣.

٤- أرنولد ستاين نقلاً عن سيد البحرأوي، م.س، ص ٣٣.

القارئ، ويدعه ينزلق إلى جسد القصيدة، ويفكك الدلالات، ويحفر في مسكوت النص. فكما الإيقاع يقود النص في عملية الإبداع، فهو يقود المتلقي في عملية القراءة النصية. وإذا كان الإيقاع بهذه الأهمية على صعيدي الإبداع والتلقي فهل يمكن حصره بتنظيم الأصوات؟ الواقع أن الإيقاع بنية نصية تتجاوز الأصوات المنظمة أو «هندسة الصوت في القصيدة»، وتتضافر مستويات عديدة: آلية التكرار، والتوازي التركيبي، انتظامات الأصوات المتشاكلية والمختلفة في عملية بنائه. وبشكل أدق ينبني الإيقاع مثله مثل أي مستوى من مستويات النص في البنية العميقة ويتجلى في البنية السطحية. وهذا يعني أن تحليل البنية الإيقاعية للنص الشعري كفيل بالكشف عن الكثير من أسرار النسيج النصي على صعيد البنيتين السطحية والعميقة، بل أن تحليل البنية الإيقاعية، يسهم بالكشف عن جزء من السر الذي به تتحول اللغة إلى شعر.

وقبل مقاربة البنية الإيقاعية في نصوص نازك الملائكة، لابد من الإشارة إلى أن القراءة ستحاول استثمار الجهاز المفاهيمي للناقد سيد البحراوي، فضلاً عن محاولتها استثمار مفهومات أخرى (التكرار، والتوازن التركيبي، والتشاكل، والاختلاف) وماتفرضه النصوص من آليات أخرى في قراءة الإيقاع. ويحدد الجهاز المفاهيمي للناقد سيد البحراوي بالإطار العام للإيقاع من حيث المفهوم والاصطلاح، فضلاً عن المكونات الثلاثة الرئيسة للإيقاع ووظيفته في النص. أما المكونات الرئيسة فهي * :

* - اعتمدت القراءة على محور رئيسي مأخوذه سيد البحراوي في كتابه (الإيقاع في شعر السياب)، ولم تغفل آراء كل من كمال أبو ديب، وإبراهيم أنيس في هذا المجال.

أ - المدى الزمني: Duration :

ويعرفه الناقد المدى الزمني بأنه « المدة التي يستغرقها الصوت في

النطق»^(١) ، ويتجلى المدى الزمني من خلال المقاطع الصوتية وهي ثلاثة:

١- المقطع القصير = صامت + صائت (ب)

٢- المقطع الطويل = صامت + صائت (لا) أو من صامت + صائت قصير +

صامت (لَمْ).

٣- المقطع زائد الطول = صامت + صائت طويل + صامت (مَال). أو من

صامت + صائت قصير + صامتين (حَبْر).

ويقصد بالصوائت الطويلة حروف المد وبالقصيرة الحركات.

ب - النبر Stress :

مع أن علم الصوتيات العربي مازال يفتقر إلى دراسة جادة حول النبر،

إلا أن النبر يؤدي أدواراً مهمة في تمظهر الإيقاع في النص الشعري. ويعرفه

البحراوي: «النبر stress هو ارتفاع في علو loudness الصوت ينتج عن شدة

ضغط الهواء المندفع من الرئتين، يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر

وضوحاً عن غيره من المقاطع المحيطة»^(٢) ، ويتوزع النبر إلى أربعة أنواع:

«الأولى Priony، والثانوي Secondey، والنبر من الدرجة الثانية Tertiony،

والضعيف Meek»^(٣).

^١ - سيد البحراوي، م.س، ص ١٩.

^٢ - م.س، ص ١٤.

^٣ - م.س، م.ن.

ج - التنغيم: Intonation

ويطلق عليه د. ابراهيم أنيس «موسيقى الكلام Intonation»^(١) والمصطلح يشير إلى «درجة الصوت» في أثناء النطق بالكلام، إذ «لكل صوت لغوي درجته Pitch التي يحددها تردده Frequency، وتلك تعطيه نغمته الخاصة صاعدةً كانت أو هابطة، وعن توالي نغمات الأصوات ينتج التنغيم Intonation في الجملة»^(٢)، ويرتبط صعود الصوت مع المعنى ويهبط مع تلاشيته، ومن هنا «تظل النغمة في صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت، وأشعر بانتهائه، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقيه»^(٣) وبذلك يسهم «التنغيم» في تشكيل البنية الإيقاعية بالتعاقد مع العناصر والآليات الإيقاعية الأخرى .

وفي ضوء ماتقدم يمكننا وضع الترسيمة الخاصة لدراسة البنية الإيقاعية في شعر نازك الملائكة من خلال مقارنة ثلاث مستويات هي: الإيقاعية المقطعية، الإيقاعية النبرية، والإيقاعية التنغيمية. مع توظيف مفهومات أخرى إن استدعت الضرورة للقبض على التشكيلات الإيقاعية. ولدراسة البنية الإيقاعية لدى الشاعرة اخترنا نصين لأجل اختبار الجهاز المفاهيمي، وكلاهما ينتميان إلى الشعر الكلاسيكي بشقيه «القومي» و«الوجداني

^١ - إبراهيم أنيس، الأصوات اللفوية، ص ١٧٥.

^٢ - سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، ص ٢٥.

^٣ - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ١٧٠.

العاطفي». وقبل إجراء الدراسة الإيقاعية على النصين، لابد من إشارة إلى الإيقاع بمفهومه التقليدي في الشعر العربي.

لقد تحدد الفهم التقليدي للإيقاع بالوزن العروضي ووحداته المتعاقبة مع تغيير الوسائل الأخرى المساهمة في خلق البنية الإيقاعية، مما قلل من الوظيفة الاستراتيجية لها في عملية البناء النصي وفي أحسن الأحوال كان ثمة اهتمام بـ «القافية» والتغييرات البسيطة على الوحدات العروضية، مما كان يحدث تنوعاً في البنية العروضية للبحر. أما فيما يتعلق بالنصوص التقليدية المنتجة بالفترة الأولى من الحداثة الشعرية العربية فهي تختلف عن الشعر التقليدي العربي، بالتأكيد ثمة تقاطع على المستوى الوزن والقافية والشطرين، ولكن ثمة اختلافاً أيضاً في «المضامين الشعرية»^(١)، والرؤية والموضوعات، والدلالات التي تعكس السياق التاريخي عصرئذٍ واستمرار الشعراء ومنهم «نازك الملائكة» في بناء نصوصهم وفق الخصائص التقليدية يعود إلى ضغط الإرث الشعري العربي وعلى الخصوص فيما يتعلق بالوزن العروضي والقافية ونظام الشطرين، وتفكيك/ تحطيم هذه القيود يحتاج إلى طاقة غير اعتيادية وهذا ماتوفر على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب في النصف الأول من القرن العشرين.

٢- البنية الإيقاعية في النص التقليدي: (الشعر القومي)

اتجه الاختيار إلى نص: الوحدة العربية^(٢)، الذي كتب وفق القواعد الكلاسيكية للشعر العربي إثر إعلان ميثاق الوحدة الثلاثية من القاهرة في

^١ - سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، ص ٤٤.

^٢ - نازك الملائكة: الديوان، ٢/ ٥١٨ - ٥٢٥.

١٧ نيسان ١٩٦٣ ، نموذجاً لدراسة البنية الإيقاعية في الشعر التقليدي عند نازك الملائكة. (القومي / الوطني) .

١ - ٢: نص القصيدة: الوحدة العربية:

- | | |
|--|---------------------------------|
| ١ - ياصميم الدُجى الذي أسدلَ السِتْ | رَ على بيدينا الرِّحابِ النقيّة |
| ٢ - (ياجراحَ التقسيمِ، ياعارَ إسرا | ئيلَ في جبهة الصَّحارى الأبيّة |
| ٣ - يامسيلَ الدماءِ من عُثُقِ المو | صلِ باسمِ السلامِ والحُريّة |
| ٤ - يا صُراخَ الجنوبِ من أرضينا المُشْ | بعة الرَّمْلِ بالدماءِ الشذيّة |
| ٥ - يا سنيناً مقتولةً في تُرى تا | ريخنا لم تَزَلْ رؤاهنا طريّة |
| ٦ - يا قبوراً تضمُّ قنلى عِطاشاً | فوق أرضِ الجزائرِ العبقريّة |
| ٧ - يا مُنى أمّتي جميعاً، ويا آ | مالها يا أحلامها المطويّة |
| ٨ - استفيقي من الكرى إن فجراً | قد أطلّت أضواؤه الزنبقيّة |
| ٩ - حُرْمٌ من سعادةٍ وضياءٍ | دققت في الدياجر الغيبيّة |
| ١٠ - طوت النسيلَ واحتوت بردى واحد | تضننت دجلةً بكسفٍ نديّة |
| ١١ - إنها ساعة المذى أعلنت دق | أثها فجر أمّتي العربيّة |

١٢ - كم حلّمنا بوحدّة العربِ الكبْ * *
رى وهمنا بفجرها الوضّاء * *

١٣ - كم شدونا بها، عروبتنا ظم	أى إليها تظلل دون ارتواء
١٤ - ورأينا ديارنا مزقاً دا	مياة الرمل، في يد الأعداء
١٥ - لم يعد زهرها الطري الندى	عربي الألبان والأشذاء
١٦ - وانحنى النخل واجماً خجل الخض	رة بعد انتصابه الكبرياء
١٧ - وخرجنا مشردين فمن صح	راء ممتدة إلى صحراء
١٨ - وتركنا أنهارنا تسكب الماء	رحيقاً أكويس الغرباء
١٩ - ثم جاء الضياء وافتر فجر	عنبري الشعاع عبر الفضاء
٢٠ - في سكون الصباح جلجلت السا	عة ملء المهامه السمراء
٢١ - ثعلن الوحده الكبيرة ضوءاً	وسلاماً في ليلة ليلاء
٢٢ - أعلتتها أمية العرب الكعب	رى وحلم الأجداد والآباء
٢٣ - واستفاقت بغداد نشوى ثغني	وهي تسقي ورود أجمل فجر
٢٤ - خفقت في سمانها راية الوح	دة يا للحلم الجميل النضر
٢٥ - قلبها قلبها المشوق إلى مض	ر طويلاً وقد ضم ثربة مضر
٢٦ - والتقت كفها بكفي دمشقي	في صباح العروبة المشرق
٢٧ - إنه الصبح جاء فاستقبلته	في أشد اعتناق وأحمر
٢٨ - جاء بالراية المثلثة الأن	جم يمحو عار السنين الحمر
٢٩ - وبمناؤه وردة بضة الم	مس ريا البياض نشوى العطر
٣٠ - هي منه تحية للذين اس	تشهدوا أمس في إباء وكبر
٣١ - ايه بغداد أيقظي كل من ما	ت شهيداً على نشيد النضر
٣٢ - أنبأيه بأن وحدته قا	مت وضمت من أرضه كل شبر
٣٣ - طلع الفجر من وراء الدياجي	يا عيون الشهيد نامي وقري

٣٤ - إنها الوَحْدَةُ الكَبِيرَةُ جُغْنَا*	لَشَذَاهَا مَدَى قُرُونٍ طَوَالِ*
٣٥ - أشعلَ الشوقُ حُبَّهَا في صحاري	نا وحنَّتْ لها شفاهُ الرِّمالِ
٣٦ - كم شهيدٍ من يعربٍ ماتَ عطشا	نِ إليها ممزَّقَ الآمالِ
٣٧ - ضيَعَ الحُلْمُ في مكانٍ سَحِيقٍ	بين لفظِ اسْمِهَا وبين المَحَالِ
٣٨ - يا حنينَ الأجدادِ يا شوقَ أمي	يا سِنينَ الضياعِ والأغلالِ
٣٩ - فجرْنَا لاحَ فلتَنَمَّ حُرْقَةُ الأشـ	واقٍ وليسـترخُ جنونُ السـؤالِ
٤٠ - فجرْنَا لاحَ أبيضاً عربياً	أطلعتهُ في الأفقِ كَفَا (جَمَالِ)
٤١ - ناصرِ الحَقِّ والعروبةِ أخِي	كلَّ حُلْمٍ مقطَّعِ الأوصالِ
٤٢ - لمَّ شَمَلِ الرِّمالِ في أرضنا السَّم	راءِ بعد السـتمزيقِ والإذلالِ
٤٣ - ودعا النُّومَ فاستحالَ حياةً	تتلظى بالخِصْبِ والإنفعالِ
٤٤ - ثم أهدى ديارنا الوَحْدَةَ الكـب	رى فموجي يا أرضنا واختالي

١٩٦٣

٢ - ٢ - توصيف النص:

يتكون جسد النص تبعاً لشكله الطباعي من ٤٤ بيتاً شعرياً مقسماً إلى

أربعة أجزاء/ كتل طباعية على النحو الآتي:

- ١- الجزء الأول من ١- ١١ (١١ بيتاً)
- ٢- الجزء الثاني من ١٢- ٢٢ (١١ بيتاً)
- ٣- الجزء الثالث من ٢٣- ٣٣ (١١ بيتاً)
- ٤- الجزء الرابع من ٣٤- ٤٤ (١١ بيتاً)

واستناداً إلى هذا التوزيع الطباعي، يمكننا القول أن ثمة توازناً بين الأجزاء من حيث استثمار فراغ البياض، الأمر الذي ينتج عن ذلك نوعاً آخر من الإيقاع، سنطلق عليه (الإيقاع الطباعي) أو (إيقاع البياض) الذي يستلزم صرف طاقة صوتية متماثلة لكل جزء من أجزاء النص. وفي الواقع ازداد في المرحلة الأخيرة توجه نحو دراسة الإيقاع الطباعي، فاستثمار البياض في القصيدة المعاصرة (التفعيلة/ والنثر) بدأ يأخذ أبعاداً مهمة في الدراسات النقدية المعاصرة، لما يؤديه البياض/ السواد من وظائف على صعيد إنتاج الدلالة النصية. بيد أن النص الذي بين أيدينا يستثمر البياض في اتجاه واحد وفق نظام الشطرين مما يمنع من مشاركة البياض في إثراء النص بصرياً ودلالياً أو على الأقل ينأى به عن مشاكسة المتلقي.

٣ - ٢: الضبط العروضي والمقطعي:

حتى يأتي التحليل الإيقاعي دقيقاً، لابد من ضبط النص عروضياً ومقطعياً. كما في الجدول الآتي:

جدول رقم (١) الضبط العروضي مع توزيع الأنساق

لنص «الوحدة العربية»

ج	الضبط العروضي	مقطع قصير	مقطع طويل	زائد الطول
١	فاعلاتن مفاعلتن فاعلاتن	٤	٨	×

		٧	٥	././/./ - .//.// - ././/// فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
		٩	٣	././/./ - .//.//./ - ././/.// فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	٢
		٨	٤	././/./ - ././/.// - ././/.// فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
		٧	٥	././/// - .//.// - ././/.// فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	٣
		٨	٤	././/./ - .//.// - ././/// فاعلاتن مفاعلن مفعولن	
		٨	٤	././/./ - .//.// - ././/.// فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	٤
		٧	٥	././/./ - .//.// - ././/// فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
		٩	٣	././/./ - .//.//./ - ././/.// فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	٥
		٨	٤	././/./ - .//.// - ././/.// فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
		٨	٤	././/./ - .//.// - ././/.// فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	٦

	٨	٤	.//.//.// - // // - .//.//.// فاعلاتن - مفاعلن فاعلاتن	
	٨	٤	.//.//.// - // // - .//.//.// فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	٧
	٩	٢	.//.//.// - // // - .//.//.// فاعلاتن مستفعلن مفعولن	
	٨	٤	.//.//.// - // // - .//.//.// فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	٨
	٩	٣	.//.//.// - // // - .//.//.// فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	
	٦	٦	.//.//.// - // // - .//.//.// فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	٩
	٧	٥	.//.//.// - // // - .//.//.// فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	١٠
	٦	٦	.//.//.// - // // - .//.//.// فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
	٧	٥	.//.//.// - // // - .//.//.// فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	١١
	٨	٤	.//.//.// - // // - .//.//.// فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	

		٧	٥	././// - .//.// - ././//. فاعلاتن مفاعلن فعلاتن
--	--	---	---	--

ج	الضبط العروضي	مقطع قصير	مقطع طويل	زائد الطول
١٢	././// - .//.// - ././//. فاعلاتن مفاعلن فعلاتن	٥	٧	×
	././// - .//.// - ././//. فاعلاتن مفاعلن مفعولن	٣	٨	
١٣	././// - .//.// - ././//. فاعلاتن مفاعلن فعلاتن	٥	٧	
	././// - .//.// - ././//. فاعلاتن مفاعلن فعلاتن	٤	٨	
١٤	././// - .//.// - ././//. فاعلاتن مفاعلن فعلاتن	٦	٦	
	././// - .//.// - ././//. فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	٤	٨	
١٥	././// - .//.// - ././//. فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	٤	٨	

	٨	٣	./. /. - ./. فعلاتن مستفعلن مفعولن	
	٧	٥	./. - ./. - ./. فاعلاتن مفاعلن فعلاتن	١٦
	٧	٥	./. - ./. - ./. فعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
	٦	٦	./. - ./. - ./. فعلاتن مفاعلن فعلاتن	١٧
	٨	٣	./. - ./. - ./. فاعلاتن مفاعلن مفعولن	
	٨	٤	./. - ./. - ./. فعلاتن مستفعلن فاعلاتن	١٨
	٧	٥	./. - ./. - ./. فعلاتن مستفعلن فعلاتن	
	٨	٤	./. - ./. - ./. فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	١٩
	٨	٤	./. - ./. - ./. فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
	٧	٥	./. ./. - ./. فاعلاتن مفاعلن فعلاتن	٢٠

		٧	٤	./. /. /. فعلاتن مفاعن مفعولن	
		٧	٥	./. /. - /./. - /./. فعلاتن مفاعن فعلاتن	٢١
		٨	٣	././. - /./. - /./. فعلاتن مستفعلن مفعولن	
		٨	٤	././. - /./. - /./. فعلاتن مستفعلن فعلاتن	٢٢
		٩	٢	././. /./. فعلاتن مستفعلن مفعولن	

ج	الضبط العروضي	مقطع قصير	مقطع طويل	زائد الطول
٢٣	././. - /./. - /./. فعلاتن مستفعلن فعلاتن	٣		×
	././. - /./. - /./. فعلاتن مفاعن فعلاتن	٥		
٢٤	././. - /./. - /./. فعلاتن مفاعن فعلاتن	٥		

			فعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
		٣	./. /. - ./. /. - ./. ./.	
			فعلاتن مستفعلن مفعولن	
		٥	./. ./. - ./. ./. - ./. ./.	٢٥
			فعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
		٥	./. ./. - ./. ./. - ./. ./.	
			فعلاتن مستفعلن فاعلاتن	
		٥	./. ./. - ./. ./. - ./. ./.	٢٦
			فعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
		٣	./. ./. - ./. ./. - ./. ./.	
			فعلاتن مفاعلن مفعولن	
		٤	./. ./. ./. ./. - ./. ./. ./. ./.	٢٧
			فعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
		٥	./. ./. ./. ./. - ./. ./. ./. ./.	
			فعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
		٥	./. ./. ./. ./. - ./. ./. ./. ./.	٢٨
			فعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
		٣	./. ./. ./. ./. - ./. ./. ./. ./.	
			فعلاتن مستفعلن مفعولن	
		٤	./. ./. ./. ./. - ./. ./. ./. ./.	٢٩

			فعلاتن مستفعلن فاعلاتن	
		٤	./.// - .//.// - ././//	
			فعلاتن مفاعلن مفعولن	
		٥	././// - .//.// - ././//	٣٠
			فعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
		٤	././// - .//.// - ././//	
			فعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
		٤	././// - .//.// - ././//	٣١
			فعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
		٤	././// - .//.// - ././//	
			فعلاتن مفاعلن مفعولن	
		٥	././// - .//.// - ././//	٣٢
			فعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
		٣	././// .//.// - ././//	
			فعلاتن مستفعلن فاعلاتن	
		٥	././// .//.// ././//	٣٣
			فعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
		٤	././// .//.// - ././//	
			فعلاتن مفاعلن فاعلاتن	

ج	الضبط العروضي	مقطع قصير	مقطع طويل	زائد الطول
٣٤	. / . / . / - . / . / . / - . / . / . / فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	٥	٧	×
	. / . / . / - . / . / . / - . / . / . / فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	٥	٧	
٣٥	. / . / . / . / . / . / - . / . / . / فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	٤	٧	
	. / . / . / - . / . / . / - . / . / . / فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	٤	٧	
٣٦	. / . / . / - . / . / . / - . / . / . / فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	٣	٩	
	. / . / . / - . / . / . / - . / . / . / فاعلاتن مفاعلن مفعولن	٤	٧	
٣٧	. / . / . / - . / . / . / - . / . / . / فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	٤	٧	
	. / . / . / . / . / . / - . / . / . / فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	٤	٧	
٣٨	. / . / . / - . / . / . / - . / . / . /	٣	٩	

			فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	
	٨	٣	./. /. - ./. /. - ./. /.	
			فاعلاتن مفاعلن مفعولن	
	٧	٤	./. /. - ./. /. - ./. /.	٣٩
			فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
	٨	٤	./. /. - ./. /. - ./. /.	
			فاعلاتن مفاعلن فاعلتن	
	٧	٥	./. /. - ./. /. - ./. /.	٤٠
			فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
	٩	٣	./. /. ./. /. - ./. /.	
			فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	
	٧	٥	./. ./. - ./. ./. - ./. ./.	٤١
			فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
	٨	٣	./. /. ./. ./. - ./. ./.	
			فاعلاتن مفاعلن مفعولن	
	٧	٤	./. ./. ./. ./. - ./. ./.	٤٢
			فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
	٧	٤	./. ./. ./. ./. - ./. ./.	
			فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن	
	٦	٦	./. ./. ./. ./. - ./. ./. ./. ./.	٤٣

			فعلاتن مفاعلن فعلاتن ././//. /./././ /./././	
	٨	٤	فعلاتن مستفعلن فاعلاتن ././//. /./././ - /./././	٤٤
	٧	٤	فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن ././//. - /./././ - /./././	
	٩	٢	فاعلاتن مستفعلن مفعولن	

٤ - ٢ - مستويات الإيقاع النصي :

بالاعتماد على توصيف النص وضبطه عروضياً ومقطعياً سوف نقارن

مستويات الإيقاع الآتية:

١ - ٤ - ٢ - الإيقاع العروضي:

تعد الوحدات العروضية أشد المناطق النصية رخاوة للدخول إلى عالم النص الشكلي والدلالي، لاسيما وأن النص - موضوع القراءة - منسوج وفق القواعد التقليدية للشعرية العربية، وبالتالي فالوحدة العروضية تنسج حضوراً باذخاً لوجودها وكيثونتها.

وقصيدة (الوحدة العربية) لنازك الملائكة تنتسج ذاتها على (البحر الخفيف) الذي يتكون من وحدتين إحداهما مكررة: فاعلاتن - مستفعلن - فاعلاتن، لكن هذا النسق العروضي قليلاً ما يسلم من آلية الإنتهاك (= الخبن والتشعيب)، إذ تنتهك الشاعرة البنية العروضية المشار إليها عبر

الخبن والتشعيث، فالأول يتسلسل إلى «فاعلاتن» فيحوّله إلى «فاعلاتن»، وإلى «مستفعلن» فيحوّله إلى «مفاعن». أما التشعيث (وهو حذف أول الوتد المجموع في «فاعلاتن» فيتحول إلى «مفعولن» . إذ يتم حذف مقطع قصير لتهمين ثلاثة مقاطع طويلة من خلال «مفعولن». وهكذا يتبدى الانتهاك في البنية الإيقاعية للتفعيلات الأساسية: «فاعلاتن»، «مفاعن» و«مفعولن»، ويحدث هذا تغييراً في مسار الإيقاع النصي، وللتدليل على ذلك يمكننا الاستعانة بالأمثلة الآتية وكيف يحدث الانتهاك:

• الأصل العروضي ويمثله صدر البيت الثاني من ج ١:

فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن
--U--	-U--	--U--

١- الانتهاك عبر مفاعن ويمثله الشطر الأول من البيت الثالث من ج ١:

فاعلاتن	مفاعن	فاعلاتن
--U--	-U-U	--U--

٢- الانتهاك عبر فاعلاتن ويمثله الشطر الأول من البيت التاسع من ج ١:

فاعلاتن	مفاعن	فاعلاتن
--U--	-U-U	--U--

٣- الانتهاك عبر مفعولن ويمثله الشطر الثاني من البيت السابع من ج ١:

فاعلاتن	مستفعلن	مفعولن
--U--	-U--	---

وبالمقارنة ما بين الأصل (٥) والانتهاكات المتحققة في (١) - (٢) - (٣) - (٤) ، سنجد أن السرعات الآتية في جدول (٢) مقارنة مع السرعة الأصلية للوحدات العروضية في صورتها الأساسية تبدو كما يلي:

جدول رقم (٢)

السرعات*	المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة	
٣,٧٥	٣	٩	الأصل
٤,٦٣	٤	٨	انتهاك ١
٤,٥	٦	٦	انتهاك ٢
٣,٥٤	٢	٩	انتهاك ٣

وفي ضوء ما تقدم ومن خلال عمليات حسابية بسيطة، وجدنا أن الانتهاك أحد أهم الآليات لدى الشاعر القديم والمعاصر لتغيير طبيعة الإيقاع ومساره سواء في اتجاه تبطئ الإيقاع أو تسريعه، الأمر الذي يحدث تنوعاً بالإيقاع عبر حذف بعض المقاطع الصوتية أو تغيير مقاطعها في الوحدة العروضية إذاً يترتب على ذلك تغيير المواقع النغمية.

* - بالنسبة لحساب السرعة للمقاطع الطويلة والقصيرة نحسب عدد المقاطع في نسق ثم نضرب مجموعها بالسرعة المقترحة للمقطع، فعلى سبيل المثال إذا أعطينا السرعة (٦) لمقطع القصير، فالطويل تكون سرعته النصف (٣). وهكذا نحسب سرعة المقاطع الطويلة والقصيرة في (النسق الأصل) على النحو التالي $٣ \times ٩ + ٣ \times ٣ = ٦ \times ٣ + ٢٧ = ١٨ + ٤٥ = ٤٥$ ، ويتقسم الرقم ٤٥ على عدد المقاطع ١٢ نحصل على السرعة ٣,٧٥.

وبالعودة إلى الأنساق العروضية سنجد أن النص ينبني وفق خمسة أنساق تتراوح من حيث الحضور والهيمنة ويمكن أن يتجلى ذلك استناداً إلى جدول تواتر الأنساق في أجزاء النص رقم (٣) كما في الترسيمة الآتية:

جدول رقم (٣)

تواتر الأنساق في النص

الأنساق	التواتر في الجزء	التواتر في النص
فاعلاتن - - -	ج ١=٢٩ ج ٢=٢٠ ج ٣=٢٤ ج ٤=٣٠	١٠٣ ←
مفاعلتن - - -	ج ١=١٧ ج ٢=١٥ ج ٣=١٦ ج ٤=١٧	← ٦٥
فعلاتن - - -	ج ١=١٠ ج ٢=١٨ ج ٣=١٥ ج ٤=٨	← ٥١

مستفعلن	ج ١=١	٢٠
--U--	ج ٢=٢	←
	ج ٣=٣	
	ج ٤=٤	
مفعولن	ج ١=١	
---	ج ٢=٢	← ١٦
	ج ٣=٣	
	ج ٤=٤	

ومن خلال الجدول الإحصائي لعدد الأنساق وتواتر وورودها في النص، يتبين لنا أن النسق فاعلاتن (--U--) يتسيد النص من حيث عدد مرات الورد الذي يقدر بـ (١٠٣) ولذلك فهو يتبار بوصفه مركزاً للعمق الإيقاعي، ثم يتلوه في الحضور الإيقاعي النسق مفاعلن (U-U-) بـ (٦٥)، ثم يليه من حيث التواتر النسق فعلاتن (UU-) حيث يرد (٥٠) مرة ثم يلحق به النسق مستفعلن (U--) الذي يتكرر وروده (٢٠)، ويأتي في المرتبة الأخيرة النسق مفعولن (---) بـ (١٦) مرة. ونستنتج من الجدول أعلاه أن الانتهاك الحاصل من استبدال [فاعلاتن] بـ [فعلاتن] ومستفعلن بـ [مفاعلن] قد زاد من عدد المقاطع القصيرة في النص، ويترتب على ذلك تسريع الإيقاع أو التعادل من حيث الكم بين المقاطع الطويلة والقصيرة، وبالتالي إحداث التوازن على مسار الإيقاع من حيث السرعة. أما الانتهاك

الحاصل عن استبدال فاعلاتن بـ [مفعولن] فينتج عن ذلك ببطء في سير الإيقاع نظراً لهيمنة المقاطع الطويلة على النسق المذكور.

٢ - ٤ - ٢ : الإيقاع المقطعي:

تكتسب المقاطع بأنواعها المختلفة أهمية فائقة في الكشف عن طبيعة الإيقاع (سرعته وبطئته) في النص الشعري، «حيث تأتي أولاً (..) ويليهما التنغيم ثم يأتي أخيراً النبر»^(١) وتوخياً للدقة، فإننا سنحاول قراءة كل جزء على حدة، ثم نسقط النتائج المترتبة على القراءة على الخط البياني لإدراك سرعة الإيقاع وبطئته:

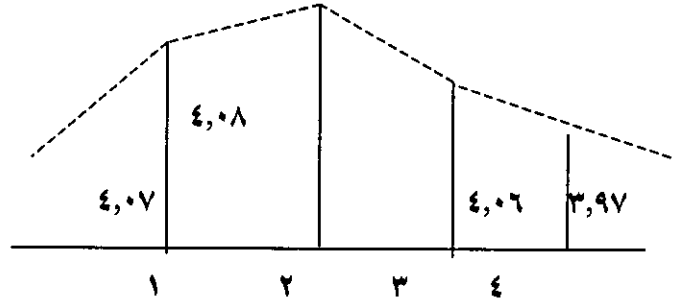
١- في الجزء الأول (جدول ٣) يرد النسق فاعلاتن (- - -) ٢٩ مرة ومفاعلن (- - -) ١٧ مرة، وفعالتن (- - -) ١٠ مرات ومستفعلن (- - -) ٣ مرات ومفعولن مرة واحدة فقط. وعليه يكون عدد المقاطع الطويلة ١٥٣ والقصيرة ٨٦ مقطعاً، (تابع على الجدول) تكون سرعة الجدول الأول ٤,٠٧.

٢- وفي الجزء الثاني (جدول رقم ٣) ترد فاعلاتن ٢٠ مرة، ومفاعلن ١٥ مرة، وفعالتن ١٨ مرة، ومستفعلن ٦ مرات، ومفعولن ٦ مرات، وبعملية مماثلة للأولى نحصل على سرعة الجزء الثاني تقدر بـ ٤,٠٨.

٣- في الجزء الثالث (جدول رقم ٣) ترد فاعلاتن ٢٤ مرة، ومفاعلن ١٦ مرة، وفعالتن ١٥ مرة، ومستفعلن ٦ مرات ومفعولن ٥ مرات، وبضرب هذه الأرقام بعدد المقاطع التي يحتويها كل نسق، ثم ضربها بالسرعة المفترضة لكل من المقطع القصير (٦) والطويل (٣)، نحصل على السرعة الآتية:

^١ - سيد البحراوي، البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ٦٦.

(٤,٠٦). في الجزء الرابع، ترد فاعلاتن ٣٠ مرة، ومفاعلتن ١٧ مرة، وفعالتن ٨ مرات، ومستفعلن ٥ مرات، ومفعولن ٤ مرات، فتكون السرعة التقليدية هي ٣,٩٧. وهذه السرعات الناتجة تسمح لنا بالرسم البياني الآتي:



ويمكن لنا أن نعلل ارتفاع سرعة الإيقاع في الجزء الثاني، حيث ترتفع نسبة المقاطع القصيرة (٩٢) مقطعاً قصيراً في مواجهة ١٦٢ مقطعاً طويلاً في الحيز نفسه. أما في الجزء الأخير، فتزداد المقاطع الطويلة (١٦٧) بنسبة الضعف إلى المقاطع القصيرة (٨٥). وفيما يلي جدول (٤) بعدد المقاطع الطويلة والقصيرة ونسبة توزيعها وسرعتها في أجزاء النص الأربعة:

جدول رقم (٤)

نسبة المقاطع الطويلة والقصيرة في أجزاء النص

النص	المقاطع الطويلة	المقاطع القصيرة	المجموع	السرعة المقطعية
١ج	$٤٥٩ = ٣ \times ١٥٣$	$٥١٦ = ٦ \times ٨٦$	$\frac{٩٧٥}{٢٣٩}$	٤,٠٧
٢ج	$٤٨٦ = ٣ \times ١٦٢$	$٥٥٢ = ٦ \times ٩٢$	$\frac{١٠٣٨}{٢٥٤}$	٤,٠٨
٣ج	$٥٠١ = ٣ \times ١٦٧$	$٥٥٢ = ٦ \times ٩٢$	$\frac{١٠٥٣}{٢٥٩}$	٤,٠٦
٤ج	$٥٠١ = ٣ \times ١٦٧$	$٥٠١ = ٦ \times ٨٥$	١٠٠٢	٣,٩٧

* - حيث (٣) في الجدول تمثل سرعة المقطع الطويل، و(٦) سرعة المقطع القصير.

١-٢-٤: الإيقاع المقطعي والدلالة النصية:

ذكرنا في المقدمة النظرية للإيقاع، أن الإيقاع ليس بنية مجردة مستقلة عن الدلالة النصية، بل يشارك مع المستويات النصية الأخرى في إنتاج المعنى، وهو بذلك يعد عنصراً إشارياً، كما يشير الناقد سيد البحراوي، يلتف بدلالات مكثفة، وبوصفه يقوم على تكرارات متنوعة، أي يقوم بتنظيم الأصوات في أنساق هندسية، فإنه يشارك في تنظيم المعاني ويبثؤها، وبذلك يؤدي الإيقاع دوراً بنائياً في النص إذ ينقله من عالم الفوضى والتشوش إلى عالم النظام. وحتى نقف على علاقة الإيقاع المقطعي الذي يعدد الأس بالنسبة للمستويات الإيقاعية، لابد لنا من الوقوف على دلالات النص.

وإذا ما قرأنا النص وفق نظام الثنائيات الدلالية المتضادة، لوجدنا أنه يتمحور حول ثنائية كلية: الحياة الموت، فالعلاقات الدالة على الحياة تبلغ (٥٨) علامة لغوية، في حين يستقطب الحد الثاني (الموت) ٤٥ علامة، ويتمثل الفرق بين الحدين بـ ١٤ علامة لغوية، وهذا المقدار القليل على المستوى الكمي/ العددي بين الحدين يعكسه مسار الإيقاع أو سرعة المقاطع الطويلة والقصيرة، إذ يرتفع الإيقاع من حيث السرعة من ٤,٠٧ إلى ٤,٠٨ نتيجة العلامات الدالة على الحياة، «فالوحدة» تعني القوة، والاتحاد... والوحدة لا تستدعي التشرذم، وهكذا تدرج مفردة «الوحدة» تحت الحد: «الحياة»، في حين تنزاح العلامة: التشرذم الغائبة نصاً، إلى الحد: الموت، وهو الحد الذي يعكس همود الإيقاع نسبياً، فالموت قرين السكون والصمت،

إن تتناقص سرعة الإيقاع النصي من ٤,٠٨ إلى ٤,٠٦ إلى ٣,٩٧. والفرق القليل بين تصاعد الإيقاع وانخفاضه، يعود بالدرجة الأولى، وعلى المستوى الدلالي، إلى الهيمنة البسيطة لحقل الدال للحياة على الحقل المضاد (الموت). وفيما يلي وتثبيتاً لنتائج القراءة التطبيقية نورد الجدول التالي الخاص بالثنائية المتضادة.

جدول (٥)

الثنائيات الدلالية / نص الوحدة العربية

حياة	رقم البيت	موت	رقم البيت	النور	رقم البيت	الظلمة	البيت رقم
الحرية	٣	صميم الدجى	١	استفاقة	٨	دجى	١
السلام	٣	جراح	٢	فجر	٨	إسدل الست	١
منى	٧	مسيل دماء	٣	أضواء	٨	قبور	٦
آمال	٧	مقتولة	٥	ضياء	٩	كرى	٨
أحلام	٧	قبور	٦	فجر + فجر	١١	دياجير	٩
سعادة	٩	قتلى	٦	وضاء	١٢	غيهب	٩
دقق	٩	ظماً	١٣	فجر	١٥	واجم	
ندية	١٠	مزق	١٤	شعاع	١٩	ليلة	
حلم	١٣	دامية	١٤	صباح	١٩	دياجي	

	موت	١٩	ضوء	١٦	وجوم	١٣	هيام
	نوم	٢٠	استفاقة	٢٨	عار	١٣	انتصاب
	موت	٢١	فجر	٣٤	جوع	٢٢	أمنية
	عطش	٢٣	صباح	٣٦	موت	٢٢	حلم
	ضياع	٢٦	صبح	٣٦	عطش	٢٣	نشوة
	أغلال	٢٧	بياض	٣٦	تمزيق	٢٣	تغني
		٢٩	إيقاظ	٣٧	ضياع	٢٣	تسقي
		٣١	طلوع فجر	٣٧	انسحاق مكاني	٢٣	ورود
		٣٣	إشعال	٣٨	ضياع	٢٤	حلم
		٣٥	فجر	٣٨	أغلال	٢٤	نضر
		٣٩	بياض	٣٨	تقطيع أوصال	٢٩	ري
		٤٠	نور	٤١	تمزيق/ إنزال	٢٩	نشوة
		٢٤		٤٢	إسدال الستار	٢٩	عطر
				١	طي	٤٢	لم شمل
				٧	تخلي عن الحياة	٤٢	نصرة حق

					(الماء)		
				١٧	تشرّد	٣٠	ندى
				١٧	صحراء ممتدة	٣٠	ضم
				١٧	دامية رمال	٣٠	احتضان
				١٤	يد عدوة	٨	إطالة
						٣٣-٣٠	شهادة=حياة
٦٠						٤٠	طلوع الفجر
٤٥						٤١	إعياء
						٤٣	بعث حياة
						٤٣	غضب
						٢٧	عناق
						٢٥	قلب+ قلب
	١٥		٢٣		٢٨		٣٥

٢-٤-٣ : الإيقاع التنغمي

يأتي التنغم من حيث الأهمية الإيقاعية في المرتبة الثانية بعد «المقطع الصوتي» في نقل الطاقة الإيقاعية من حالة الكمون إلى حالة القوة «الفعل» وبالتالي تحويل الفضاء الكتابي الصامت إلى فضاء إيقاعي (صوتي) دينامي، إذ يستحون على انتباه المتلقي - في الجانب السمعي منه - من خلال «تتابعات

مطرودة من مختلف أنواع الدرجات الصوتية على جملة كاملة، أو أجزاء متتابعة»^(١) وبذلك يتمظهر الإيقاع التنغمي ليس من خلال تنغيم كلمة مستقلة، وإنما عبر تبنيها في سياق الجملة أولاً والنص ثانياً، وتتبدى وظيفة الإيقاع التنغمي عبر «التنوعات الموسيقية في الكلام بطريقة تمييزية تفرق بين المعاني»^(٢) وهكذا فعن طريق تغيير تنغيم الكلمة، يمكن توليد دلالة مخالفة للدلالة الأولى للكلمة قيد النطق/ التلفظ، فالملفوظ اللغوي في إنتاجه للدلالة رهين التنغيم، يقول أحمد مختار: «والى اختلاف التنغيم يرجع الفضل في أننا يمكننا أن نعبر عن كل مشاعرنا وحالاتنا الذهنية من كل نوع»^(٣) وقد تمت الإشارة إلى أن اللغة العربية تتوفر على ثلاث مستويات من التنغيم^(٤): المستوي (←)، والهابط (↘)، والصاعد (↗). لكن هذا لا يعني البتة أن ثمة قوانين رياضية صارمة في مطاردة التنغيمات الكلامية، لأن التنغيم يختلف من قارئ إلى آخر ولهذا يقول ماريو باي: «إنه من الأسلم ألا يحاول المرء وضع قانون صارم يحدد طريقة النطق»^(٥).

وإذا ما حاولنا ممارسة الإيقاع التنغمي في القصيدة «الوحدة العربية» قيد القراءة لوجدنا:

١- في الجزء الأول من النص (١١ بيتاً) تسيطر الجمل الندائية، ثم

الخبرية : وفق الآتي:

١- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص ١٩٤.

٢- م. ن، ص ١٩٥.

٣- م. ن، ص. ن.

٤- سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ٧٥، ٧٤، ٧٣.

٥- نقلاً عن أحمد مختار عمر، م. ن، ص ١٩٦.

١- الأبيات (٧-١) جمل ندائية (إنشَاء طلبى) ، ٢- البيت (٨) جملة أمرية (إنشاء طلبى) ، ٣- الأبيات (٩ - ١٠ - ١١) جمل خبرية. وتبعاً لطبيعة التراكيب الجملية يمكن القول: إن الجمل الإنشائية (الندائية والأمرية) تتجه نحو التنغيم الهابط حيث يرتفع التنغيم مع أداة النداء «يا» ويهدم مع المضاف إليه في الأبيات السبعة الأولى، ثم يرتفع مع الجملة الأمرية (البيت ٨) ويتجه نحو الهمود مع الجمل الخبرية في الأبيات (٩+١٠+١١). وعموماً، فإن التنغيم الإيقاعي في الجزء الأول، يتسم بالهبوط، راسماً حركة من الأسفل إلى الأعلى وإلى الأسفل، وهذا يتلاءم مع طبيعة الجمل الندائية والأمرية التي تستلزم طاقة في بدايات الملفوظات، ثم يخف صرف الطاقة التنغيمية مع نهاياتها.

٢- وفي الجزء الثاني تسيطر الجمل الخبرية في البداية (كم حلمنا بوحدة العرب - كم شدونا بها؟) ثم تأخذ الجمل الفعلية (الخبرية) زمام الهيمنة وتفرض إيقاعها على المقطع الثاني وهي هنا «موضوعة هنا لإفادة التجدد والحدوث في زمن معين»^(١) واستعادة شؤون الأمة العربية من خلال الأفعال/ الجمل الفعلية يراد منها ضرورة الوحدة العربية/ ورأينا ديارنا مزقاً (٣)، لم يعد زهرها (٤) وانحنى النخل واجماً (٤) وخرجنا مشردين (٥) وتركنا أنهارنا (٦) .. إلخ. ومن الطبيعي أن يرتفع الإيقاع التنغيمي ثم يستوي في الجزء الثاني مع استقرار النفس بعد إعلان الوحدة «أعلنتها أمنية العرب الكبرى/ وحلم الأجداد والآباء(١١).

^١ - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدع ، ص ٧١.

٣- في الجزء الثالث أيضاً تسود الجملة الخبرية بقسمها الفعلي وبعض
الجملة التأكيدية التي يرتفع معها الإيقاع كما هي الحال: إنه الصبح..(٥)،
ويتأرجح الجزء الثالث بين الصعود والهبوط، حيث ينهض الإيقاع التنغمي
مع الأفعال الدالة على الحياة/ استفاقت بغداد (١) خفقت في سمانها راية
الوحدة(٢)، والتقت كفها ... (٤)، ويأخذ الإيقاع في الهمود مع استقرار
طلوع الفجر (الوحدة) حين ينتهي المقطع بجملة ندائية: ياعيون الشهيد
نامي وقرى (١١)

٤- والإيقاع التنغمي في المقطع الرابع يتأرجح بين الهبوط والصعود،
وذلك لجوء الناصة إلى تغيير طبيعة الخطاب الشعري من الإثبات (إنها
الوحدة الكبيرة (١) إلى الخبر (أشعل الشوق حبها (٢) ثم الخبر (كم
شهيد) (٤٣)، ثم إلى النداء (ياحنين الأجداد يا شوق أمي) (٦)، ثم تأتي
جملتان خبريتان على التوالي (فجرنا لاح فلتنم..)(٦) و(فجرنا لاح أبيضاً
عربياً) (٧). ويعقب ذلك مجيء جملتين أمريتين (إنشاء طلبي) ؛ (ناصر
الحق والعروبة أحيي) (٨) و (لم شمل الرمال ..) (٩). وينتهي المقطع
الرابع بجملة خبرية (فعلية). وفي الواقع يأخذ الإيقاع التنغمي اتجاهات
متنوعة ما بين الصعود والهبوط. ثم يأخذ طابعاً مستوياً في البيتين الأخيرين
حيث الاستقرار النفسي.

٤-٤-٢: الإيقاع النبري:

تنطلق القراءة النبرية بوصفها مستوى من مستويات الإيقاع النصي من
الاستفادة القصوى للدراسات اللغوية الحديثة والمعاصرة للنبر اللغوي، بيد

أن الدراسات النبرية في مجال اللغة العربية لم تصل بعد إلى مستوى تعقيدي يسمح باستنتاج قوانين صارمة لمواقع النبر على الكلمة العربية، وذلك لأن اللغة العربية تنزاح نحو مجال الكم المقطعي على حساب النبر، وربما يرتبط الأمر بطبيعة اللغة العربية، فالنبر كائن في معظم اللغات، ولكن بدرجة مختلفة. أو «دراسة النبر اللغوي (في العربية) لم تصل حداً من الكمال يتيح لنا الاعتماد عليها اعتماداً مطلقاً أميناً في محاولة اكتشاف النبر في الشعر، ودوره في خلق الإيقاع.»^(١) ومن هنا لن يأخذ النبر دوراً استراتيجياً في عملية التشكيل الإيقاعي، وظل دوره من حيث الأهمية الإيقاعية خلف التنغيم، لكن - يقول سيد البحراوي: «هذا لا يعني أنه يفقد الدور تماماً، فهو على درجة من التنظيم بالمعنى الجدلي، يسمح له أن يقوم بدورٍ بنائي ودلالي في القصيدة»^(٢) ولدراسة النبر في القصيدة رهن القراءة، لا بد من الإشارة إلى أن النبر يفقد دوره المشار إليه، إذا لم يدرس في سياق النص أو السياق التركيبي للنص. وستتكى القراءة في ممارستها النبرية على منجز الناقد كمال أبو ديب، «في البنية الإيقاعية للشعر العربي»، وذلك لوضوح الدراسة من جهة، وللقيمة الإجرائية العالية للقوانين النبرية التي خرج بها الناقد في دراسته المذكورة. وهذه القوانين التي تخص النبر الشعري صاغها استناداً إلى النبر اللغوي وضمن السياق النصي وهذا يعني أن النبر في السياق التركيبي للنص الشعري يكتسب مواقع مختلفة عنها في الكلمة. أما هذه القوانين وفق أبو ديب فهي:

^١ - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ٢٨٩.

^٢ - سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ٦٦.

«أ- عندما تنتهي الكلمة أو الوحدة الإيقاعية (العروضية) بالنواة (٥ -) (مقطع طويل) أو النواة (٥ - -) (مقطع قصير + طويل) يقع نبر قوي على الجزء من الوحدة السابقة لهاتين النواتين مباشرة.

٢- وعندما تنتهي الوحدة الإيقاعية بثلاث نوى من النوع (٥ -) (طويل) ولاتكون وحدة أخيرة. فهي تحمل نبراً قوياً. بالإضافة إلى النواة الأولى في الوحدة.

٣- وحين تنتهي الوحدة الإيقاعية بالنواة (٥ - - -) (٢ قصير + ١ طويل) فإن النبر القوي يقع على الجزء السابق مباشرة للتتابع (٥ - -) (قصير + طويل) من النواة المذكورة.

٤- وحين تنتهي بالتتابع (٥٥ -) (+ الطول) فإن النبر يقع عليه سواء أكان مستقلاً أو جزءاً من نواة أكبر»^(١)

وسنحاول فيما يلي استتمار هذه القوانين في قصيدة (الوحدة العربية) لنازك الملائكة للكشف عن المواقع النبرية في القصيدة، وعلاقة ذلك بالإيقاع النصي ودلالته.

- إن النبر في الجزء الأول من النص، يأخذ مواقعته / مراكزه على المقاطع الطويلة وفق التالي:

- أ- في النسق فاعلاتن (٥ - ٥ - - ٥) المقطع (٣) وفق القاعدة الأولى.
 ب- = = = مفاعلن (٥ - - ٥ - -) = = = (٢) = = =
 ج- = = = فعلاتن (٥ - ٥ - - -) = = = (٣) = = = الثانية.

^١ - أحدثنا تفسيرات بسيطة في كلام أبي ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ٣٣٧، والرموز هنا، لأبي ديب وهي على النحو الآتي: - = قصر ، = ٥ - = طويل ، = ٥٥ - = الطول.

٤- = = مستفعلن (٢) = (٥-٥-٥-) = = الثالثة.
 ٥- = = مفعولن (٢) = (---) = = الأولى.

ولتوضيح ذلك نقدم الجزء الأول من النص الأبيات من ١ - ١١ منجوراً
 وفق القواعد المذكورة سابقاً
 الجزء الأول:

- ١: ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥-
- ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥-
- ٢: ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥-
- ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥-
- ٣: ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥-
- ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥-
- ٤: ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥-
- ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥-
- ٥: ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥-
- ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥-
- ٦: ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥-
- ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥-
- ٧: ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥- / ٥-٥-٥-٥-

$$\begin{array}{l}
0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- \\
\qquad\qquad\qquad 0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- : 8 \\
0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- \\
\qquad\qquad\qquad 0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- : 9 \\
0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- \\
\qquad\qquad\qquad 0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- : 10 \\
0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- \\
\qquad\qquad\qquad 0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- : 11 \\
0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0- / 0-\overset{x}{0}-0-
\end{array}$$

وهكذا يأخذ الجزء الأول من النص الهندسة النسبية الآتية، وفق رقم

المقطع المنبور:

- ١- ٣-٢-٣ / ٣-٢-٣
- ٢- ٣-٢-٣ / ٣-٢-٣
- ٣- ٣-٢-٣ / ٣-٢-٣
- ٤- ٣-٢-٣ / ٣-٢-٣
- ٥- ٣-٢-٣ / ٣-٢-٣
- ٦- ٣-٢-٣ / ٣-٢-٣
- ٧- ٢-٢-٣ / ٣-٢-٣
- ٨- ٣-٢-٣ / ٣-٢-٣

٩ - ٣-٢-٣ / ٣-٢-٣

١٠ - ٣-٢-٣ / ٣-٢-٣

١١ - ٣-٢-٣ / ٣-٢-٣

إن التناوب أفقياً بين (٣-٢-٣) مرتين من شأنه أن يولد إيقاعاً بطيئاً، لتوضع النبر على المقاطع الطويلة التي تساوي في سرعتها النصف من سرعة المقاطع القصيرة، وفي الواقع لم يتغير هذا الترتيب إلا في البيت السابع، حينما حدث الانتهاك العروضي بدخول «مفعولن» في السياق الإيقاعي فأخذ الإيقاع النبري الترتيب : ٣-٢-٣ / ٣-٢-٣. وهذا ليس كافياً لإحداث تنوعات مهمة في البنية الإيقاعية. وربما يمكن التوصل إلى هذه النتيجة نفسها بالقراءة الاعتيادية للنص، فالجزء الأول تسود به الجمل الندائية الرتيبة، والتي تعاقبت وراء بعضها بعضاً، مما منع من إحداث التنوع الإيقاعي، وعدم تغيير مسار الإيقاع النبري يشي باستمرارية التركيب النحوي ذاته تقول الشاعرة:

«يامنى أمتي جميعاً، ويا / آمالها يا أحلامها المطوية»

فالبيت يحتوي على ثلاثة تراكيب ندائية تترى وراء بعضها، متماثلة من حيث كونها: منادى مضاف.

وبطء الإيقاع النبري، الذي يعضد من الإيقاعين: المقطعي (حيث سادت المقاطع الطويلة) والتنغميمي (حيث ساد الإيقاع الهابط والمستوي)، يدلنا على تحكم بنى نحوية متماثلة وقليلة على مستوى التنوع. في بنية الجزء الأول من النص، وأخيراً، ربما من العبث قراءة الأجزاء الأخرى نبرياً،

وذلك لتشابهها من حيث بطة الإيقاع وهيمنة المقاطع الطويلة وبث فعاليتها على النص. الأمر الذي أدى إلى خضوع النص لبنية إيقاعية بطيئة، تعكسها البنى النحوية من جهة، وتلك الدلالات المباشرة للنص من جهة أخرى.

٥ - ٤ - ٢: آليات إيقاعية إضافية:

فضلاً عن مستويات الإيقاع العروضية والمقطعية والنبرية . . . يستثمر النص الشعري لرفع درجة الإيقاع آليات إضافية مثل التوازي والتكرار والأصوات:

١ - ٥ - ٤ - ٢: التوازي:

يستثمر الشعراء عادة جملة من الوسائل والآليات، لتركيز انتباه المتلقي: البصري والسمعي على النص الذي ينتجونه، وهم إذ يفعلون ذلك، يحققون فكرة «النظام» أو تنسيق العلامات اللغوية والإشارية في انتظامات بنيوية، تنقل اللغة من حالة التشوش في سياقها اليومي إلى حالة هندسية (مجازاً) تقوم على التنظيم. ومن هذه الوسائل التقنية لإنجاز فكرة مركزة الانتباه على آلية التوازي، وقد درس اللساني الروسي رومان جاكسون هذه الآلية عبر بحثين: / شعر النحو ونحو الشعر(III) ^(١) ودورها في استقاء اللغة الشعرية، وتقوم هذه الآلية على توليد دلالات متنوعة انطلاقاً من بنية نحوية / تركيبية واحدة. ولتمثيل على ذلك سنسوق المثال الآتي من قصيدة لمحمود درويش:

يطير الحمام/ يحط الحمام ^(٢).

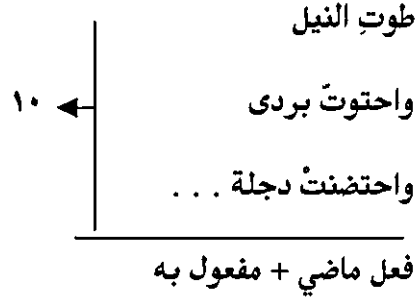
^١ - رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص ٦٣ - ١٠١.

^٢ - محمود درويش، نص: يطير الحمام في ديوان محمود درويش ١٧١ / ٢.

فالتركيبان يتولدان عن بنية تركيبية واحدة: فعل مضارع + فاعل، فمع البنية النحوية الواحدة، ثمة دلالتان متعاكستان - تنتجان عن ذلك، الأمر الذي يسهم في شد انتباه المتلقي على مستوى الإيقاع، وتثرية النص دلاليًا. أما بالنسبة لنص (الوحدة العربية) لغازك الملائكة. فقد لجأت الشاعرة إلى بنية تركيبية ندائية تتكون من: (أداة النداء + منادى مضاف + مضاف إليه) أو أداة النداء + منادى، فالشاعرة تولد من هذه البنية النحوية سبعة تراكيب دلالية متنوعة على النحو التالي:

	١ ←	يا صميمِ الدجى
	٢ ←	يا جراحَ التقسيم
	٣ ←	يا مسيلَ الدماء
	٤ ←	يا صراخَ الجنوب
	٨ ←	يا منى أمتي
٥ ←		يا سنيناً مقتولةً
٦ ←		يا قبوراً . . .
		أداة نداء + منادى + مضاف + مضاف إليه

وفي ضوء ماتقدم يكون المتلقي إزاء بنية نحوية واحدة، واختلافات دلالية، لكن وظيفة البنية النحوية تكمن في تبئير انتباه المتلقي عبر التشابه في البنية النحوية للدلالات النصية. ولكن الاستعمال الرتيب لهذه البنية التركيبية الندائية، مدّ بالإيقاع التماثل إلى سبعة أبيات شعرية من الجزء الأول، فساهم في خلق مستوى وحيد في الإيقاع ينأى بنفسه عن «الاختلاف»، والتنوع. وتمارس الناصة هذه اللعبة في حيز آخر من الجزء الأول (البيت العاشر)، بمراكمة جمل فعلية (الزمن الماضي) على النحو الآتي:



إن النص الشعري يتكئ على التوازي ليحقق «انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه»^(١) ، وما يهمنا هنا أن التوازي التركيبي يحقق إيقاعية للنص، يمكن أن نطلق عليها: إيقاع التوازي، الذي يسعى إلى تحقيق التماسك البنيوي للنص وينوع في الدلالات الصوتية للكلمات والعلامات اللغوية.

٢-٥-٤-٢: التكرار:

يسهم «التكرار» في تبئير اهتمام المتلقي بالنص الشعري، وتنظيم الأصوات اللغوية في انتظامات هندسية، ويمكن أن نلمس ذلك في الجزء الثالث من النص في البيت الثاني: (قلبها قلبها) / وكذلك في الجزء الرابع بتكرار الجملة المركبة في (٦) و(٧):

فجرنا لاح فلتنم حرقه الأشواق وليسترح جنون السؤال

فجرنا لاح أبيضاً عربياً أطلعت في الأفق كفا (جمال)

وهذه التكرارات الاسمية تؤدي وظيفة تأكيدية/ إثباتية على صعيد المعنى، وفي الوقت ذاته يتنوع هذا المعنى، لأن التكرار دائماً يكون برسم الاختلاف. وتتبدى الوظيفة الإيقاعية للتكرار هنا، بتشكيل العدد نفسه من

^١ - رومان جاكسون: قضايا الشعرية، مذکور، ص ١٠٦.

المقاطع الصوتية: الطويلة والقصيرة (- ٥ - -). وتنظيماً في وحدة إيقاعية (فاعلاتن).

٣-٤-٥: البؤر الصوتية:

إذا كان الشعر في عرف الشكلايين الروس هو عنف منظم فإن هذا العنف يتبدى عبر تنظيم الأصوات اللغوية في بؤر صوتية تؤدي وظائف متعددة، وهذه البؤر الصوتية هي إحدى الوسائل الهامة لتحقيق الوظيفة الشعرية Poetic function ، على صعيد الإيقاع الخارجي للنص، وتوليد دلالة غير محددة أو التعبير عن منطقة من الحس يصعب التعبير عنها بالكلمات. فعلى سبيل المثال يؤدي فونيم (ق) دوراً انتباهياً على صعيد التلقي، كما أن التوزيع الهندسي له يعضد من القوة الإيقاعية، وبالتالي الخروج من بأصوات النص إلى عالم النظام:

ياقبوراً تضم قتلى عطاشاً فوق أرضِ الجزائرِ العبقرية

فحرف القاف يدخل في أبيات الصوت الشعري مثنى، مثنى، وبذلك يتوازى الإيقاع الصوتي في صدر البيت وعجزه وفي البيت الخامس من المقطع الثاني: «وانحنى النخل واجماً خجل الخضرة . .» تتشكل بؤرة صوتية تلفت النظر إلى نفسها من خلال تكرار حرف الخاء في كلمات «النخل / خجل / الخضرة». وهناك أبيات أخرى في النص تتوفر على بؤر صوتية تعمل على تقوية الإيقاع الخارجي وتمسك بزمام القارئ لإدخاله إلى عالم النص عن طريق الصوت .

٣- البنية الإيقاعية ، البنية الدلالية الكبرى والرؤية العامة :

إنَّ المنهج التقاطعي البنيوي - سيمائي الذي تتوسَّل به في مقاربة النصوص الشعرية لِنَازك يفترضُ الصفة الكلية والشمولية في عملية التحليل والتركيب، ومن هنا يفترض المنهج القيام بنشاطٍ نقديٍّ يربط بين البنية الإيقاعية بوصفها موضوع القراءة هنا، وكُلٌّ من البنية الدلالية الكبرى للنص والرؤية العامة التي يمكن تعويمها من الحركة الدلالية للخطاب الشعري لِنَازك الملائكة ، وذلك تحقيقاً للمبدأ الشمولي الذي تتحرَّكُ وفقه المقاربتان البنيوية والسيمائية، فالكوِّن البنيوي - سيمائي لاقيمة له إلا من خلال البنية العامة للنص. ومن هنا ضرورة الرِّبَط بين العناصر المذكورة آنفاً. فالخطاب وحدة كلية تعملُ من خلال اشتراك المستويات جميعاً على نحو وظيفي في تأدية المعنى، في النَّص . فكيف ترتبط عناصر الإيقاع بالدلالة بالرؤية العامة .

إنَّ تغلغل الإيقاع إلى الظواهر الكونية والبشرية يوحي كما أشرنا في مقدمة هذا الفصل إلى التنظيم تنظيم المعنى الذي ينزَعُ إليه الوجود في تجليه البشري، وهذا الدور التنظيمي للإيقاع يبرزُ على نحوٍ عارمٍ في القصيدة بوصفه «العنصر الذي يميِّز الشعر عما سواه، فضلاً عن أنَّه حين يتخلَّلُ البنية الإيقاعية للعمل فإنَّ العناصر اللغوية التي يتشكَّلُ منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي»^(١). وتزعمُ هذه القراءة أنَّ الدور الوظيفي الذي يؤدِّيه الإيقاع في علاقته بالبنية الكبرى والرؤية العامة على صعيد النص يكمن في عملية تنظيم المعنى، أي

^١ - بوردي لورمان ، تحليل النص الشعري ، ص ٩٦ .

جعل المعنى ذاته يحيا حياة إيقاعية قائمة على النظام، فليست ثمة من
مكوّن شعري يشتغل خارج النظام ، ومن خلال هذا النظام تبدى علائقية
الإيقاع بالدلالة بالرؤية العامة، إذ إن «المعنى» يخضع لترتيبات متعددة
بفعل مكوّنات الجنس الشعري وأهمها الإيقاع ، ^{الذي} الذي يوزع البنية الدلالية
في مواقع متقابلة ، متواجهة، وهذا ما يمكن تلمسه في نص «الوحدة
العربية» فإذا عدنا إلى جدول (٥) الثنائيات الدلالية / نص الوحدة العربية،
سوف نجد أن أصابع النظام تمتد إلى البنية الكبرى بوصفها «المضمون
الإجمالي للنص»^(١)، لتنتظم في ثنائيات عامة كبرى، ذلك أن البنية الدلالية
الكبرى تتجاوز التفاصيل إلى ما هو جوهري في النص فـ «ككل بنية دلالية
تتكوّن البنية الكبرى أيضاً من قضايا . إن قضايا البنية الكبرى - أو بكلّ
بساطة القضايا الكبيرة» - تعرض تقريباً الوقائع ذاتها على مستوى «أعلى»
و«أكثر تجريداً»، «أعمّ» أو «أشمل»^(٢) . ومن خلال الجدول (٥) الأنف
الذكر، ^{المفصل} يُفصل المكوّن الإيقاعي ، وعلى الخصوص البنية العروضية الفعالة -
البنية الدلالية إلى ثنائيات متقابلة يمكن تكثيفها في ثنائيتين محدودتين :

حياة ≠ موت ، نور ≠ ظلمة

فالحياة البشرية تنتظم وفق تعاقب حياة / موت على نحوٍ نهائي ،
وكذلك يخضع الوجود الكوني إلى دورة إيقاعية يومية تعاقبية : نور/ظلمة ،
ولما كانت الثنائية الأولى تستغرق الثانية من حيث تحرك الدال (حياة) نحو
الفضاء الدلالي للدال الآخر (نور)، وكذلك احتواء الدال «موت» ^{المعنى} بمعنى الدال

١- تون أ. فان ديجك ، النص : بناء ووظائفه ، ص ٦٤ .

٢- م . ن . ص . ن .

(ظلمة) ، نستطيع القول إن الإيقاع الدلالي للبنية الكبرى يتمثل بالتردد التكراري للقضية الرئيسة في النص : حياة ≠ موت، وبذلك يتمحور الدور الوظيفي للإيقاع النصي في علاقته بالفضاء الدلالي بتنظيم القضايا الدلالية في ثنائيات متصارعة ، ومن هنا نُدخلُ إلى ردهة العلاقات الكائنة بين الإيقاع والرؤية العامة للخطاب الشعري لنازك الملائكة . فمن جهة أولى نجد أن قصيدة «الوحدة العربية» نُظِمَتْ وفق نسق عروضي تقليدي «البحر الخفيف» مع أن القصيدة مؤرخة في (١٩٦٣) ، أي بعد زمن طويل «عشرين سنة تقريباً» من مباشرة الشاعر للشعر الحر، فهل العودة إلى الشكل التقليدي - الكلاسي للنص الشعري يعني العودة إلى الأصول / الهوية ، وهذا ما ينسجم مع فكرة الوحدة من حيث هي تماسك وانغلاق وتمايز، الأمر الذي يتطلب نبذ كل ما هو مباين ومختلف (الإيقاع الحر) للهوية / الوحدة ، ومن هنا الزعم أن لجوء الشاعرة إلى الإيقاعية العروضية (البحر الخفيف) يتلاءم تماماً مع مفهوم التماسك والاتحاد اللذين يؤسسان دلاليًا لمفهوم الهوية الواحدة .

٣- الخاتمة:

إن مقارنة الإيقاع من القضايا الإشكالية في النظرية النقدية (نتكلم هنا عن الأدب العربي)، وذلك لعدم توفر العدة الإجرائية لهذه المقاربة المرتقبة. وإذا كان الإيقاع المقطعي للنص الشعري في متناول اليد، وذلك لوضوح قوانين تحديد المقطع في الكلمة والسياق النصي، فإن هذه القوانين تُصبح ضرباً من الفوضى فيما يتعلق بالإيقاع التنغمي والنبري. فالدراسات النقدية في هذين المجالين ما زالت تعاني من انعدام القوانين الواضحة التي يمكن للباحث أن يعتمد عليها، ويقبض على مسار الإيقاع وكيفية تشكيله. ولكن كيف يعتمد وثمة فوضى غير منطقية تسود أبحاث الباحثين فيما يتعلق بقوانين النبر. فليست ثمة قوانين جامعة تستغرق الوحدات الإيقاعية للنص. كما أن كل باحث يجترح قوانين تختلف عن قوانين باحث آخر. والنتيجة هي العجز التام عن تطوير القراءة الإيقاعية للنص.

وقد حاولت القراءة الراهنة التأسيس لمفهوم الإيقاع في العتبة الأولى لهذه الدراسة، ثم انتقلت إلى دراسة نص تقليدي من الشعر القومي - الوطني لنازك الملائكة وقد سارت القراءة وفق منطلق تدرجي في مقارنة البنية الإيقاعية: الإيقاع العروضي والمقطعي والتنغمي والنبري وكشفت الدراسة عن بطن الإيقاع على نحو عام في القصيدة التقليدية لديها. كما أن الدراسة اقتربت من عوامل نصية أخرى مثل التكرار والتوازي والتبئير الصوتي لتحقيق إيقاعية واضحة لدى الشاعرة.

الفصل الثاني

المستوى المعجمي في القصيدة التقليدية

تمهيد:

تحدد مهام القراءة، هنا، بالاشتغال على ثلاثة محاور أساسية: تنظيري، وفيه نعالج قضايا نظرية تخص «المعجم الشعري»، بإظهار أهمية «المستوى المعجمي» ودوره في صناعة «النص الشعري» وكذلك بما لهذا المستوى من دور على صعيد القراءة النقدية عبر الحديث عن العلاقة بين «المعجم» و«الحقل الدلالي» وما يتفرع عن ذلك من علاقة المعجم بالرؤية العامة للشاعرة. هذا على صعيد المحور التنظيري، أما المحور التطبيقي، فسنحاول استثمار المقولات والمفاهيم التي خرجنا بها في المحور الأول في نص تقليدي بعنوان: «حدود الرجاء». للاستدلال على كيفية تنظيم النص الشعري لمعجمه، بغية التعبير عن وجهة نظر الشاعرة اتجاه العالم والمحور الثالث سوف يخصصُ البنية المعجمية في علاقتها بالبنية الكبرى والعامة لدى نازك الملائكة .

١- الفضاء التنظيري:

لابد لكل دراسة جادة من تأسيس نظري، إذ غالباً ما يكون بمثابة حركة لوجيستية، تنطلق بها القراءة النقدية نحو النص - الموضوع المرصود للدراسة بثقة أكبر، ذلك أن الجهاز المفهوماتي يُنقذ الدراسة عادةً من مزالق النقد الانطباعي، ويُعمِّق من فعالية القراءة النقدية ذاتها. ومن هذا المبدأ سوف ننظر إلى «المستوى المعجمي» بوصفه أحد مستويات «النص الشعري». والواقع أن «المستوى المعجمي» أو «معجم النص» لا يعد أحد المستويات، بقدر ما تتوقف المستويات الأخرى من صوتٍ ونحوٍ وصرفٍ ودلالةٍ ورمزٍ في كينونتها وتحققها

عليه ذاته، فالمعجم هو جسدُ «الخطاب»، وبه تكتسب المستويات المذكورة تجسدياتها في فضاء النص، فإذا كان الأمر بهذه الأهمية، فما المعجم وما الأدوار التي يؤديها في النص؟

١-١: المعجم الشعري:

بداية لأبد لنا من التمييز بين «المعجم» و«الرصيد اللغوي» في هذا الإطار، يشكل «المعجم» ثبوتاً بكل ألعيب اللغة ونشاطاتها المنبثقة عن شبكة العلاقات التفاعلية والتواصلية بين الكائنات الإنسانية من جهة وبينها والعالم من جهة أخرى، وهذا «الثبات» للغة يطمح في استعمالاته اللاحقة «إلى تقديم المعرفة اللازمة ألسنية كانت أم علمية وذلك لترميم وسد ما يجده رواد المعرفة من قصور في تواصلهم. ومن هذا الجانب، يتبدى المعجم واسطة اكتساب معلومات أو لنقل اكتساب زادٍ معرفي أو للتحقق من سلامة المادة اللغوية المستخدمة»^(١)، وعلى هذا النحو يحقق «المعجم» بوصفه «أداة عمل» وظائف^(٢) عديدة: ألسنية وشارحة وموسوعية. و«المعجم» بهذا التحديد يحافظ على طرائق استعمال «المفردة» بوصفه «أرشيفاً حافظاً لكنز اللغة بكل ما يستعمله الناس منها»^(٣). أما «لرصيد اللغوي» فيمثل الملكية الخاصة للكائن من مصادر^(٤) عديدة للثروة اللغوية من بينها «المعجم» بوصفه ملكية عامة لتكلمي هذه اللغة أو تلك جميعاً.

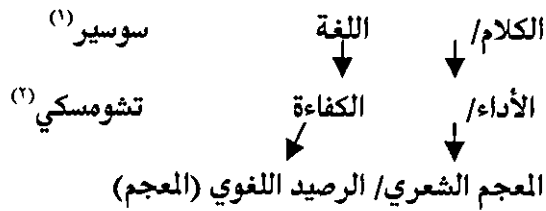
١- يوسف غازي، مدخل إلى الألسنية، ص ٢٠٣.

٢- م. ن، ص ٢٠٣، ٢٠٥، ٢٠٤، فالوظيفة الألسنية تمثل بـ «الترميز أولاً وفك الترميز ثانياً» أي البحث عن تفسير كلمة وكيفية استخدامها في اللغة، أما الوظيفة الشارحة، فالمعجم يشكل خطاباً شارحاً للكلمة، كما أنه يقدم معرفة موسوعية شمولية لحقبة زمنية محددة كما هي الحال مع «لسان العرب».

٣- مدخل إلى الألسنية، م. ن، ص ٢٠٥.

٤- أحمد محمد معوق، الحصيلة اللغوية. ينظر، ٨١، ٢١٩، ١٥٥، ١٢١، ٨٣. إذ عن طريق الجالات يكسب أو يؤسس المرء رصيده اللغوي: اللفظي والنحوي موظفاً إياه في ممارساته ونشاطه التواصلية والإبداعية، وهو بهذا النشاط يشارك في تطوير الحصيلة اللفظية والاستعمالية للغة.

إن هذا التقدم في تحديد مفهومي «المعجم» و«الرصيد اللغوي» يسمح لنا بتحديد ظاهرة «المعجم الشعري». لأن الأخير يقيم علاقيتين: مباشرة مع الرصيد اللغوي وغير مباشرة مع «المعجم». وإذا عبرنا عن هاتين العلاقتين بلغة الألسنية، فـ «المعجم الشعري» يعد بمثابة «الكلام والأداء» في ثنائية سوسير وتشومسكي حول اللغة:



وإذا كانت «اللغة» لدى سوسير أو «الكفاءة» لدى تشومسكي تشكل ما هو كامن لدى الأفراد، فإن الكلام أو الأداء يمثل الاستخدام الفردي أو التحقق الفعلي للغة عند سوسير أو للكفاءة عند تشومسكي. وبذلك يغدو مجال الكلام / الأداء «هو مجال الانتظار والإبداع والخلق، ذلك أن انساق العلاقات الألسنية إنما ترتبط بأداء المتكلمين»^(٣)، وهكذا ينتمي «المعجم الشعري» إلى «الكلام» / الأداء، أي إلى حقل الاختيار، لأن الدور الموكول للشاعر بوصفه منتجاً للنصوص هو «ذلك الدور الكامن في قدرته على الاختيار من بين المفردات، فهو - هنا - يقبل بعض المفردات ويحیی البعض الآخر باستخدامه لها وإهماله لأخرى، مما يشكل أو يساهم في تشكيل لغة جديدة لعصره وللعصور التالية»^(٤). إن هذا الاختيار بين كلمة وأخرى، هو الذي يمنح لغة النص الشعري تلك الخاصية

١- يوسف غازي، مدخل إلى الألسنية، ص ٣٠٦، ١٠٦.

٢- م.ن، ص ١٠٣.

٣- سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ١٠٧.

٤- رومان ياكسون، مقالات في اللسانيات العامة، ص ٢١٨ في فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، دراسة ونصوص، ص ٧٥.

الفريدة في لفت الانتباه لنفسها، لأن الاختيار مرهون بإرادة الشاعر، ولذلك عرف رومان جاكبسون الشعر بوصفه «التشديد على المرسله لحسابها الخاص»^(١)، وللتأكيد على دور الاختيار في بناء «المعجم الشعري» يمكن أن نقدم المثاليين الآتيين:

(١) - أقرأ الكتابَ والصحيفةَ.

(٢) - أقرأ المساءَ والعشبَ.

وبالنظر إلى المثاليين سوف نجد كيف أن استبدال «الكتاب والصحيفة» بـ «المساء والعشب» يوحي بمقصدية الباحث في تغيير العلامات الدلالية بين فئة الفعل وفئتي المفعول والاسم المعطوف، في حين ينتمي المثال (١) إلى اللغة التداولية، يندرج المثال (٢) في اللغة الفنية/الشعرية، وبهذه الاستبدالات تحوز العلامات اللغوية على دلالات حافة / إيحائية فضلاً عن الدلالة القاموسية، ولذلك يقول يوري لوتمان بخصوص «الكلمة» في المعجم الشعري: «الكلمة في الشعر هي في الأصل كلمة تنتمي إلى لغة ما، هي وحدة في متن يمكن أن نجده في القاموس، ومع ذلك فإن هذه الكلمة تبدو كأنها ليست معادلة لنفسها أو من ثم يغدو تشابهها، أو حتى تطابقها مع «الكلمة القاموسية» سبباً في الإحساس الواضح بالاختلاف بين هاتين الوحدتين: المتباعدتين المتقابلتين، المستقلتين المتوازيتين، نعني الكلمة في مفهومها اللغوي العام، والكلمة عنصراً في القصيدة الشعرية»، وبناءً على ما يراه يوري لوتمان، فإن «الكلمة» في المعجم

^١ - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص ١٧٣.

الشعري فضلاً عن تشاكلها مع ذاتها - من الناحية الدلالية - في «المعجم» فهي تحقق خاصية الاختلاف مع ذاتها في الوقت نفسه، ويظهر ذلك على نحو واضح في العلامتين «المساء والعشب» إذ تحتفظان بدلالتهما القاموسية وكذلك تكتسبان دلالة سياقية نتيجة توضعهما في سياق مخالف للسياق المتداول لهما في اللغة اليومية. ولذلك فما يميز «المفردة» في المعجم الشعري هو موقعها المفاجئ في السياق التركيبي للجمل، فلا يمكن بأية حال - وفق التداول اليومي للغة - الملاءمة بين الفعل (أقرأ) و «المساء والعشب» ف «المساء» يفترض فعلاً ملائماً كأن يكون «أتأمل». وهكذا يتأسس المعجم الشعري على المفارقة الدلالية بين العلامات اللغوية، وبهذه المفارقة، يحقق النص الشعري معجمه «الفني» من حيث كما يقول عبد الملك مرتاض: «هو التمييز الذي يميز النص الإبداعي بمجموعة من الخصائص الفنية التي يتفرد بها، أو يجب أن يتفرد بها على الأقل، جديلاً، كل مبدع في أي لغة وفي أي أدب»^(١)، على أن توصيف عبد الملك مرتاض للمعجم الفني يبقى توصيفاً عاماً، فمن البديهي أن تكون لغة النص الشعري متميزة ومغايرة عن مثيلاتها من مستويات اللغة المتداولة في خطابات العلم والتاريخ والفلسفة والحياة اليومية. . وإذا عرفنا «المعجم الشعري» بوصفه تلك «المساحة اللفظية» الناتجة عبر عمليات الاختيار والاستبدال والتجاوز التي تُجرى على «الرصيد اللغوي» للشاعر، فلا بد - والحال هذه - أن تمتاز - تبعاً لعمليات التشعير النصي - على ملامح خاصة أشار إليها عبد الملك

١ - عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص ٢٤٦ .

مرتاض في كتابه _بنية الخطاب الشعري_، لكنه لم يحدد لنا هذه الخصائص، وهذا ما تحاول هذه الدراسة تحديده :

إن «المعجم الشعري والفني» ماهو إلا تلك المساحة اللفظية التي تشتغل وفق قواعد اللغة ذاتها ، لكنها في الوقت ذاته تتسم بصفات عديدة تبرر لها خاصية المغايرة/ المغارقة. بهذا الصدد تسند الناقدة الفرنسية جوليا كرسنيفا للمعجم الشعري في فعاليته النصية، وبوصفه اشتغلاً سيميائياً على اللغة، مجموعة^(١) محددات، يمكن لنا تكثيفها والإضافة عليها فيمايلي :

١- الملموس اللافردى للكلمة الشعرية، ٢- مرجعية ولامرجعية الكلمة الشعرية، ٣- التداخل النصي، ٤- التكرار. فبالنسبة للخاصية الأولى للمعجم الشعري «الملموس_اللافردى» سوف نجد أن «المعجم» في النص الشعري ينزع نحو التعميم، أي الانتقال من _«الخاص» إلى العام، ومن هنا، يبدو «المدلول» - مدلول اللفظة الشعرية - ملموساً وعماماً وغير فردي، تقول كرسنيفا في هذا المجال: « لنقل أن المدلول الشعري يتمتع بوظيفة مزدوجة القيمة: إنه ملموس وعمام معاً (...). فهو يلاقي، في إطار نفس التطبيق اللاتركيبي، الملموس والعام، ومن ثم يرفض الفردنة: ولذا فهو ملموس وغير فردي ينحو باتجاه العام»^(٢). و من هنا، تتمتع نصوص بدر شاعر السياب «أنشودة المطر» على نحو خاص ونصوص أدونيس وسليم بركات ومحمود درويش في مرحلته المتأخرة، بكونها نصوصاً عامة، تتحدث عن كينونات كلية لاتخص أموراً خاصة/ فردية

١- جوليا كرسنيفا، علم النص، ص٧٨،٧٦،٧٥.

٢- م.ن، ص٧٦.

لهؤلاء الشعراء. كما تحتاز «اللفظة الشعرية» بكونها تعتاش على الحد الفاصل بين المرجع واللامرجع «الخاصية الثانية»، فالمدلول الناتج عن فعالية «البدال» الشعري: «يحيل ولايحيل، معاً، إلى مرجع معين، إنه موجود وغير موجود. فهو في الآن نفسه كائن ولاكائن»^(١)، وكتمثيل على ذلك نورد المقطع الآتي لمحمود درويش من قصيدة «الكمنجات»^(٢):

الكمنجاتُ خيلٌ على وترٍ من سراب، وماءٍ يئنُّ
ألكمنجاتُ حقلٌ من الليلك المتوحش ينادى ويدنو
ألكمنجاتُ شكوى الحريرِ المجدِّ في ليلة العاشقة
ألكمنجاتُ صوتُ النبيذِ البعيدِ على رغبةٍ سابقةً

سوف نلاحظ أن «السدوال» التي يتشكل منها المقطع النصي تُحيل إلى مراجع محددة: الكمنجات، خيل، ماء، حقل، الخ بيد أنها سرعان ما تفاجئ المتلقي حين تشكّل هذه الكلمات فيما بينها كائنات جديدة لاتحيل إلى المرجع «الكمنجات خيل»، «الكمنجات حقل من الليلك»، «الكمنجات شكوى الحرير»... أنها كائنات لاتجد مرجعياتها إلا في الخطاب الشعري بوصفه خطاباً قائماً على التخيل. ولذلك تصف كرسيفا الخطاب الشعري بوصفه ذلك النوع «الذي يؤكد وجود اللاوجود ويحقق ازدواج المدلول الشعري»^(٣)، أي أن الكلمة الشعرية تحقق الإحالة وعدمها في الوقت نفسه. أما الخاصية الثالثة للكلمة الشعرية

١- جوليا كرسيفا، م.س، ص.ن.

٢- محمود درويش، أحد عشر كوكباً، ص ٣٠.

٣- جوليا كرسيفا، م.س، ص ٧٧.

فتدور. حول «التداخل النصي» إذ إن «المعجم الشعري» يمتاز بكثافته، التي لاتتخلق إلا عن طريق «التناس» مع خطابات مختلفة، ويقدم لنا الشاعر أدونيس في «الكتاب I و II» معجماً شعرياً فريداً يتقاطع فيه خطاب التاريخ مع الخطاب الديني مع السياسي، الأمر الذي تبدو فيه «الكلمة» الشعرية تنوء بثقل المدلولات المختلفة، لذلك تكتب كرسيتيفا: «يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري. هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري، تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس»^(١)، ومن خلال هذه الإحالة المتعددة يقدم «المدال الشعري» كما إعلامياً غير معتادٍ، إذا ما قورن بـ«عمله» في اللغة التداولية. وتنتهي الخاصية الرابعة للمعجم الشعري بأهمية كبيرة في تحقيق تغايرية اللغة الشعرية، ونقصد بذلك «التكرارية» فالكلمة في المعجم الشعري يلازمها «التكرار» على عكس ما نألف في الكلام اليومي، ذلك أن ثمة ما يبرر للتكرار وجوده في النص الشعري «إنه يسهل استقبال الرسالة»^(٢)، غير أن تكرار «الحرف أو الكلمة أو الجملة» غالباً ما يخدم أموراً أكثر من استقبال الرسالة فقط، فـ«وظيفة التكرار لاتقف عند هذا الحد، ذلك لأنها تخدم النظام الداخلي للنص وتشارك فيه. وهذه قضية هامة لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يُعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى»^(٣). «إنَّ التكرارية» التي يتمتع بها

١- جوليا كريسيفا، م.س، ص ٧٨.

٢- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص ٨٣.

٣- م.ن، ص.ن.

المعجم الشعري فضلاً عن الوظائف السابقة، فإنه يكون عادةً برسم التكرار المختلف، أي أن دلالة «الكلمة» المكررة غالباً ما تختلف من سياقٍ إلى آخر مع ما توفره من تبئير إيقاعي لكلية النص الشعري. إن «الكلمة» الشعرية بخلاف «الكلمة» في الممارسة الدالة الأخرى تفتتن بالتكرار وذلك «لأن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي، ومن ثم تخلق وضعا شديداً التعقيد»^(١). وربما تكون قصيدة «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب خير تمثيلٍ على خاصية التكرار^(٢) والأدوار التي يؤديها في النص الشعري إذ إن كلمة «مطر» تتكرر ما يربو على ثلاث عشرة مرة، وهي في هذه السياقات تؤدي وظائف عديدة: التماسك البنيوي للنص حين ترد كلازمة، تبئير اهتمام المتلقي، خلق موجات إيقاعية للنص بمعزل عن القافية. فضلاً عن أن التكرار يستغرق كلمات أخرى «الخليج، الردي، العراق...» غير أن التكرار في النص الشعري لا يكون مجانياً، وإنما يكون برسم الاختلاف، ولهذا تكتب كرسيتيفا بصدد قانون التكرارية Idempotence في اللغة الشعرية « فإن الأمر [على عكس اللغة الدارجة] يختلف في اللغة الشعرية، إذ هنا تكون الوحدات غير قابلة للتكرار، أو بصيغة أخرى، لا تظل الوحدة المكررة هي هي. وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار»^(٣). إن الوحدة المكررة في النص الشعري

١- بوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص ٨٦.

٢- في دراسته لآلية التكرار في قصيدة «أنشودة المطر» يكتب الياس خوري بخصوص بعض الكلمات المكررة في القصيدة: «يؤكد هذا التكرار على أهمية هذه الكلمات ودلالاتها الخاصة في القصيدة، كما أنه يعطي القصيدة في المقابل، إيقاعاً خارجياً لا علاقة له بالقافية» في الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص ٥٣.

٣- جوليا كرسيفا، علم النص، ص ٨٠ ، ٨١.

النَّصُّ الشعريُّ تُصَعَّدُ من دلالة النَّصِّ، أي أنها في كلِّ سياقٍ ترمي بدلالةٍ جديدةٍ، وهذا ما لا نقع عليه في اللغة العادية .

١ - ١ - ٢: المعجم الشعري والعالم:

إنَّ «المعجم الشعري» بوصفه اشتغلاً سيميائياً على «الرصيد اللغوي» وممارسةً دالة، من بين ممارسات عديدة يؤدِّيها الكائن الإنساني، فإنه يعكسُ لنا موقفاً من العالم، لأن اختيار هذه «الكلمة» وليست «تلك» تفرضه عوامل عديدة: جمالية، وفكرية، وأيديولوجية...، وهذا يعني أقله تمثيل «الكلمة» الشعرية وجهةً نظر تجاه العالم، يقول يوري لوتمان، «وحين يتكوَّن لدينا المعجم الشعري لهذه القصيدة أو تلك فإنَّه قد تكوَّنت لدينا - بالتالي، وبصفة تقريبية - تلك الدوائر التي تشكِّلُ نظرة الشاعر إلى الوجود»^(١)، وإذا تمعنا في قولة يوري لوتمان يمكننا أن نذهب بعيداً في تشكيل اللغة لنظرتنا نحو العالم، بل إن اللغة التي تنتظمُ بها وتتواصل، هي التي تكلمنا وتحدَّد على نحو فاشي نظرتنا للوجود وتوجهها، فكيف بـ «الكلمة» الشعرية التي تخضع لحصيلة من العمليات النفسية؟ إنها - في الواقع - جديدة بإضاءة رؤيا العالم لدى الشاعر، يقول غيورغي غاتشف: «تكمن النزعة الأساسية في كون الكلمة تمتص الفعل، أي أنها تكفُّ عن أن تكون مادةً ظاهرية معتمدة، بل إنها تشرع في الإضاءة من الداخل، بواسطة الفكرة، وعندئذ تبدأ عملياتها العكسية، أي تبني الفعل من نفسها»^(٢) ومن هنا، يمكن المشابهة بين «الكون» و «العالم الشعري = المعجم»

١- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص ١٧٤.

٢- غيورغي غاتشف، الوعي والفن، ص ٧٦.

من جهة أولى، وبين «الكلمة» و«الكائن الحي»، من جهة أخرى، فكما يتوقف «الوجود/ الكينونة» على الكون والكائن، كذلك «كينونة» القصيدة تتعلق بالارتباط بين «الكلمة» و«المعجم» لذلك يمضي يوري لوتمان في توصيف العلاقة بين «الكلمة» و«المعجم» قائلاً: «وبهذه الصورة، فإنَّ معجم أي نص شعري يُمثَّل - في المقام الأول - عالم ذلك النص، أمَّا الكلمات التي يتكوَّن منها فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم، ومن العلاقة بين كلا الجانبين تتخلَّق بُنية الوجود الشعري»^(١)، وما دمنَّا نتحدَّث عن «الوجود الشعري» بوصفه سلباً لفعالية العلامات اللغوية في معجم القصيدة، كما يرى لوتمان، فإنَّ هذا «الوجود» يتَّسم بكونه يخضع لسلطة «الذات الشعرية» والخطابات التي يتقاطع معها وفق المبدأ التناسي بين النصوص، ولذلك لا يمكن الحديث عن «حيادية» هذا «الوجود»، وبالتالي حيادية المعجم الشعري، صحيح أن «المعجم الشعري» يعمل وفق آليات توليف المعجم في اللغة، غير أنه لا يلبث أن ينقل «الكلمات» من مستوى سيميائي إلى مستوى سيميائي ثانٍ، بمعنى أنَّ الخطاب الشعري يضع مستويات المعجم، والصرف والنحو على الحياد «أي أنَّ النص الشعري يستعير من هذه البنى آلية عملها فقط ليسكن فيها روحاً أخرى. فالترادف والتضاد والاختلاف آليات يقوم عليها المعجم في أثناء انتمائه إلى النظام اللغوي السوسيوي. وفي النص الشعري تبقى هذه الآليات مستخدمة ولكن دلالة «العلامة اللغوية» لا تبقى كما كانت في معجم اللغة، والعلامات المترادفة تغدو غير مترادفة، وقد

^١ - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص ١٧٥.

تترادف الأضداد وقل الأمر نفسه بالنسبة إلى قانون التضاد أو قانون الاختلاف^(١)، وعليه، يسعى الخطاب الشعري في عملية البنية النصية إلى استثمار قوانين المعجم ذاتها، ولكن وفق تقاليد الجنس الشعري بما ينطوي عليه من قوانين «الانتشار، والزحزحة، والتعدد الدلالي»، أي أن الشعر يبتغي من وراء ذلك إلى إنجاز بنية تقوم على التثاقل والاختلاف، فهو في الوقت الذي يحتفظ فيه بالمنطق الشكلي - وهذا ما تشكُّ فيه سوسولوجيا النص - لمستويات اللغة، يسعى في الوقت نفسه إلى فكفكتها وبعثرتها وبنائها وفق قوانينه، وذلك ليحصل على استقلاله الذاتي نسبياً، يقول لوتمان: «الوجود الشعري بهذا الشكل لا يتمتع فقط بمتن كلامي خاص، بل وبنظامه الذاتي من المترادفات والمتضادات، ففي بعض النصوص يمكن «للحب» أن يكون مرادفاً «للحياة»، وفي نصوص أخرى قد يرادف «الموت»...^(٢). إنها خصوصية «الخطاب الشعري» في خلق عالمه الدلالي، الأمر الذي يجعل «العلامة» الشعرية ترقصُ على ذلك الوتر المشدود بين الدلالة القاموسية والدلالة النصية، وهذا ما يمضي بها نحو حقل دلالي ملغم بالاحتمال .

٢- الفضاء التطبيقي:

تتوجّه القراءة في معالجة «المعجم الشعري» نحو قصيدة «حدود الرجاء» في مسعى حثيث للقبض على طبيعة المفاصل الآتية: الحقول الدلالية للنص وعلاقات «المعنى» المعجم الشعري والرؤية العامة، والبنية المعجمية العامة.

١- علي زبون، النص الشعري المقاوم في لبنان، ص ١٢٥، ١٢٦.

٢- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص ١٧٥.

وعلى الصّعيد البصري يتشكّل النّص المختار للقراءة «حدود الرجاء» من ستة مقاطع باشتمال كلّ مقطع على أربعة أبيات، ويستقلُّ كل مقطع بروي مستقل، كما ينتظم النص إيقاعياً البحر السريع .

٢-١ : الحقول الدلالية:

لما كان النّص الشعري «مساحة» منظمّة من الأصوات والكلمات والتراكيب والصور، فهو يسعى إلى الانتظام الدلالي كذلك، وهذا «الانتظام» نطلق عليه فيما عرف في «علم الدلالة» بـ «الحقول الدلالية» Semantic field أو الحقول المعجمية Lexical field. ويمكن لنا أن نعرّف هذا المفهوم وفق علم الدلالة Semantice بكونه «مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها»^(١). وفي دراسة حديثة يُحدّد جويل جارد طامين هذا المفهوم بقوله: «تُعرّف الحقول بأنها مجموعة فرعية تنتمي إلى الرصيد اللغوي أو بأنها نسق معجمي صغير يكرس التتابق بين المفهوم والمشاعر واللون والأثاث... أو غير ذلك من جهة ومجموعة من الكلمات من جهة أخرى. إذن فالحقول تعرف بأنها ترابط حقل مفهومي بحقل معجمي»^(٢)، ويمكن التمثيل على ذلك بالحقل الدلالي «للعواطف» الذي يشتمل على كلمات: «لا حقد، حب، حسد، هوى، رغبة، كره...» أو حقل «اللون» الذي يضمُّ ألفاظ: (أحمر، أصفر، أبيض، أخضر... وللقبض على الحقول الدلالية للنص المختار «حدود الرجاء» نبث لنص ثم نجري عليه المفهومات السابقة للحقل الدلالي .

١- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ٧٩.

٢- جويل جارد طامين، مولّة علم المعجم من اللسانيات المعاصرة، ص ٩٥، ٩٦.

«حدود الرجاء»^(١)

«في انتظار إعلان الوحدة الثلاثية سنة ١٩٦٣»

- ١ - كُنَّا نَرَاهَا فِي ضَبَابِ الْكَرَى
مَلْفُوفَةً الْهَكِيلِ بِالْمَسْتَحِيلِ
- ٢ - كُنَّا شَفَاهَا عَطِشَتْ وَالتَّتَطَّتْ
وَكَانَ مَرَّآهَا يُرْوِي الْغَلِيلِ
- ٣ - كُنَّا مَلَائِينَ نُعَانِي اللَّظَى
وَظَلُّهَا فَوْقَ مُنَانَا ظَلِيلِ
- ٤ - وَكَانَتْ الْأَحْلَامُ تُلْقِي بِنَا
فِي كُلِّ فَجْرٍ فَوْقَ صَحْوٍ ثَقِيلِ
- * * *
- ٥ - وَكَمْ عَبْرْنَا نَحْوَهَا مَن مَدَى
الرَّيْحُ فِيهِ تَلْتَقِي بِالْأَنِينِ
- ٦ - وَدَمَاءُ مَقْتُولِينَ مَن يَعْرُبِ
تَضَجُّ فِي أَعْمَاقِ لَيْلِ حَزِينِ
- ٧ - وَمَوْكَبُ يَعْقِبُهُ مَوْكَبُ
مِنَ شُهَدَاءِ سَقَطُوا هَاتِفِينَ
- ٨ - يَا صَوْتَهَا، يَا وَجْهَهَا، يَا سَمَهَا
إِبْقِي ضِيَاءَ يَتَحَدَّى السَّنِينَ
- * * *
- ٩ - الْوَحْدَةُ الْكُبْرَى شَدَوْنَا بِيهَا
وَنَحْنُ فِي الْمَهْدِ صَغَارُ النُّنَى
- ١٠ - وَكَمْ بَنَيْنَا صَرْحَهَا الْمُشْتَهَى
عَلَى تَلَالِ الرَّمْلِ فِي أَمْسِنَا
- ١١ - وَكَمْ حَسَبْنَا أَنَّهَا قَدْ دَنَتْ
مِنَّا فَأَخْفَى ضَوْءَهَا الْمُنْحَنِ
- ١٢ - وَجْهٌ سَرَابِي السَّنَا كَمْ هَوَى
كُلُّ رَجَاءٍ دُونَهُ مُتَخَنًا
- * * *
- ١٣ - مَن دُونَهَا ضِعْنَا فَلَا زَهْرَةَ
تَوْقَلْنَا أَشْدَاؤُهَا السَّارِيَةَ
- ١٤ - لَا نَعْمُ يُسْعِدُ أَرْوَاحَنَا
لَا نَهْرُ يَرْوِينَا وَلَا سَاقِيَةَ

١ - نازك الملائكة ، الديوان ، ص ٥١٣/٢ وما بعدها.

١٥- لا نخلة تضحك في أرضنا
لا زارع يُنشِدُ لا راعية
١٦- جفت أرضينا وأشجارنا
وارتحلت أطيَارنا بأكية

* * *

١٧- نحنُ عبرنا كلَّ أفقِ نأى
تُبَحِّثُ عَنْهَا عن شذاها الجميلِ
١٨- عن لونها عن روحها عن صدى
منها يُدوي في السكون الثقيلِ

١٩- واليومَ جننا أرضها وأنطوى
ذاك المسيرُ المدلهمُ الطويلُ
٢٠- وانصرمت تلك السنينُ
تَاهَتْ خطاها في ضبابِ العويلِ

* * *

٢١- واليومَ حانَ الفجرُ يا أمّتي
فنحنُ قاربنا حدودَ الرجاءِ
٢٢- تلالها تبدو وراءَ المدى
مُغرِقةً في غمرةٍ من ضياءِ
٢٣- الوحدةِ الكبرى دنا ركبها
منا فيا بُشِرى الشفاهِ الظماءِ
٢٤- يا فرحةَ السارينِ تحتَ الدُّجى
قد لاحتِ الدَّارُ وحانَ اللقاءِ

وإذا عدنا إلى القصيدة موضوع الدراسة، لاستثمار ما تمّ التنظير له على صعيد الحقول الدلالية أو المعجمية، سوف نجد أن المعجم الفني لهذا النص يتمفصل إلى المحاور الدلالية الآتية:

١ - الضوء

٢ - الزمن

٣ - المكان

٤ - العتمة

٥ - الشدة والصعوبة وما له علاقة بذلك.

٦ - النبات.

٧ - الكائنات.

٨ - السرور والفرح وما له صلة بذلك.

٩ - السوائل.

١٠ - الحدث.

وحتى تتوضَّح الأمور سوف نوزع المعجم الفني لقصيدة «حدود الرجاء»

إلى المحاور/ الحقول الدلالية

١- الحقل الدلالي الأول: النور/ الضوء وماله علاقة بذلك:

٥١٤/٤^٥ - في كلِّ فجرٍ فوقَ صحوٍ ثقیلٍ

٥١٤/٨ - ابقى ضياءً يتحدى السنين

٥١٥/١١ - فأخفي ضوءها المنحى

٥١٥/١٢ - وجهه سرايبُ السنا

٥١٧/٢١ - واليوم حان الفجر يا أمتي

٥١٧/٢٢ - مغرقةٌ في غمرة الضياء

٢- الحقل الدلالي الثاني: الزمن:

٥١٤/٨ - ابقى ضياءً يتحدى السنين

٥١٦/١٠ - على تلال الرمل في أمسنا

٥١٦/٢٠ - وانصرفت تلك السنين

٣- الحقل الدلالي الثالث: المكان:

٥١٥/١٠ - على تلال الرمل في أمسنا

^٥ - الرقم الأول يشير إلى موقع البيت في القصيدة والثاني إلى رقم الصفحة.

- ٥١٦/١٥ - لانخلة تضحك في أرضنا
- ٥١٦/١٦ - جفت أراضينا وأشجارنا
- ٥١٦/١٩ - واليوم جننا أرضها
- ٥١٧/٢١ - فنحن قاربنا حدود الرجاء
- ٥١٧/٢٢ - تلالها تبدو وراء المدى
- ٥١٧ / ٢٤ - يافرحة السارين تحت الدجى
- ٥١٧/٢٤ - قد لاحت الدار وحان اللقاء
- ٤ - الحقل الدلالي الرابع: العتمة:
- ٥١٣/١ - كنت نراها في ضباب الكرى
- ٥١٤/٦ - تضحج في أعماق ليل حزين
- ٥١٦/١٤ - ذلك المسير المدلهم الطويل
- ٥١٦/٢٠ - تاهت خطانا في ضباب العويل
- ٥١٧/٢٤ - يافرحة السارين تحت الدجى
- ٥- الحقل الدلالي الخامس: الشدة/الصعوبة وماله علاقة بذلك:
- ٥١٣/٢ - كنا شفاهاً عطشت والتظت
- ٥١٣/٣ - كنا ملايين نعاني اللظى
- ٥١٤/٤ - وكانت الأحلام تلقي بنا في كل فجر فوق صحو ثقيل
- ٥١٤/٥ - الريح فيه تلتقي فيه بالأنين
- ٥١٤/١٢ - كل رجاءٍ دونه مشخناً
- ٥١٦/١٦ - جفت أراضينا

- ٥١٦/١٩ - ذاك المسير المدلهم الطويل
- ٥١٦/٢٠ - تاهت خطانا في ضباب العويل
- ٥١٧/٢٧ - فيا بشرى الشفاه الظماء
- ٦- الحقل الدلالي السادس: النبات:
- ٥١٥/١٣ - فلا زهرة توقظنا أشداؤها
- ٥١٦/١٥ - لانخلة تضحك في أراضينا
- ٥١٦/١٦ - جفت أراضينا وأشجارنا
- ٧- الحقل الدلالي السابع: الكائنات الحية:
- ٥١٣/٣ - كنا ملايين نعاني اللظى
- ٥١٤/٧ - من شهداء سقطوا هاتفين
- ٥١٥/٩ - ونحن في المهد صغار المنى
- ٥١٥/١٣ - فلا زهرة توقظنا
- ٥١٦/١٥ - لانخلة تضحك في أراضينا
- ٥١٦/١٥ - لازرع ينشد لاراعية
- ٥١٦/١٦ - جفت أراضينا وأشجارنا
- ٥١٦/١٦ - وارتحلت أطيَارنا باكية
- ٥١٧/٢٤ - يافرحة السارين تحت الدجى
- ٨ - الحقل الدلالي الثامن: السرور والفرح وماله صلة بذلك:
- ٥١٣/٢ - وكان مرآها يروى الغليل
- ٥١٣/٣ - وظلها فوق مُنانا ظليل

- ٥١٥/٩ - الوحدة الكبرى شدونا بها
- ٥١٧/٢١ - واليوم حان الفجر يا أمّتي
- ٥١٧/٢٢ - مغرقةً في غمرة من ضياء
- ٥١٧/٢٣ - الوحدة الكبرى دناركبها
- ٥١٧/٢٣ - دناركبها منّا فيا بشرى الشفاء الظمأ
- ٥١٧/٢٤ - يا فرحة السارين تحت الدجى
- ٥١٧/٢٤ - قد لاحت الدار و حان اللقاء.
- ٩ - الحقل الدلالي التاسع : السوائل وماله علاقة بذلك :
- ٥١٤/٦ - دماء مقتولين من يعرب
- ٥١٥/١٤ - لانهر يروينا ولا ساقية
- ١٠ - الحقل الدلالي العاشر : الأحداث وماله صلة بذلك :
- ٥١٣/١ - كنا نراها في ضباب الكرى ← نراها
- ٥١٣/٢ - كنا شفاهات عطشت والتظت ← عطشت/التظت
- ٥١٣/٣ - كنت ملايين نعاني ← نعاني
- ٥١٤/٤ - وكانت الأحلام تُلقى بنا ← تُلقى
- ٥١٤/٥ - وكم عبرنا نحوها في مدى ← عبرنا
- ٥١٤ /٥ - الريح فيه تلتقي بالأنين ← تلتقي
- ٥١٤ /٦ - وموكب يعقبه موكب ← يعقبه
- ٥١٤/٨ - من شهداء سقطوا هاتفين ← هاتفين/ سقطوا
- ٥١٥/٩ - الوحدة الكبرى شدونا بها ← شدونا

- ٥١٥ / ١٠ - وكم بنينا صرحها المشتهى ← بنينا
- ٥١٥ / ١١ - وكم حسبنا ← حسبنا
- ٥١٥ / ١١ - قد دنت ← دنت
- ٥١٥ / ١١ - فأخفى ضوءها المنحى ← أخفى
- ٥١٥ / ١٢ - وجه سرايى السنا كم هوى ← هوى
- ٥١٥ / ١٣ - من دونها ضعنا ← ضعنا
- ٥١٥ / ١٣ - توقظنا أشداؤها السارية ← توقظنا
- ٥١٥ / ١٤ - لانغم يسعدُ أرواحنا ← يسعد
- ٥١٥ / ١٤ - لانهر يروينا ← يروينا
- ٥١٦ / ١٥ - لانخلة تضحك في أرضنا ← تضحك
- ٥١٦ / ١٥ - لازارعُ يُنشدُ لاراعية ← ينشد
- ٥١٦ / ١٦ - جفت أراضيها ← جفت
- ٥١٦ / ١٦ - وارتحلت أطيئارنا باكية ← ارتحلت
- ٥١٦ / ١٧ - نحن عبرنا كل أفق ← عبرنا
- ٥١٦ / ١٧ - كل أفق نأى ← نأى
- ٥١٦ / ١٧ - نبحتُ عنها عن شذاها الجميل ← نبحت
- ٥١٦ / ١٨ - عن صدئٍ منها يدوي في السكون الثقيل ← يدوي
- ٥١٦ / ١٩ - واليوم جننا أرضها ← جننا
- ٥١٦ / ١٩ - وانطوى ذاك المسير المدلهم ← وانطوى
- ٥١٦ / ٢٠ - انصرفت تلك السنين ← انصرفت

٥١٦/٢٠ - تاهت خطاها في ضباب العويل ← تاهت

٥١٧/٢١ - واليوم حان الفجر يا أمتي ← حان

٥١٧/٢١ - فنحن قاربنا حدود الرجاء ← قاربنا

٥١٧/٢٢ - تلالها تبدو وراء المدى ← تبدو

٥١٧/٢٣ - الوحدة الكبرى دنا ركبها ← دنا

٥١٧/٢٤ - قد لاحت الدار ← لاحت

٥١٧/٢٤ - وحن اللقاء ← حان

٢-٢-٣: توصيف الحقول:

إن تصنيف المعجم الفني للقصيدة يُعدّ مرحلة/ عتبةً أولى، وليس خطوةً مكتملة بذاتها، ذلك أن الشعر إذ يستثمر الداخل المعجمية فإنما يستثمرها وفق تشابك المحورين الاستبدالي والأفقي، أي بقصد تشكيل «دلالة» النص الكبرى، ولتحقيق ذلك تندمج الوحدات اللغوية في محاور/حقول دلالية محددة، تتواصل فيما بينها وفقاً لمجموعة من «العلاقات» Relations الدلالية: «١- الترادف Synonymy ٢- الاشتغال أو التضمن Hyponymy ٣- علاقة الجزء بالكل Part - Mholerelation ٤- التضاد Antonymy ٥-التنافر Incompatibility»^(١). وهذه العلاقات الدلالية هي التي تتحكم بدلالة الكلمة في الحقل الدلالي، لأن معنى أو دلالة «الكلمة» لا تتحدد إلا بدراسة علاقاتها بالكلمات المشمولة بالحقل الدلالي، ولذلك يُعرّف Lyons لانيز دلالة الكلمة بكونها «محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل

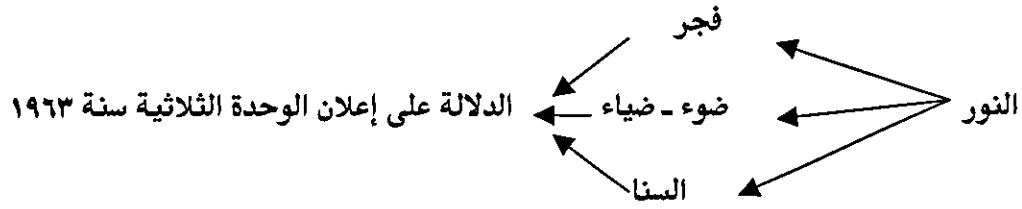
١- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ٨٩. يضيف المؤلف في الصفحة ذاتها ملاحظة عميقة على هذه العلاقات الدلالية بالقول: ومن المعروف أن بعض الحقول الدلالية سوف تحوي كثيراً من هذه العلاقات، في حين أن حقولاً أخرى لن تحويها .

المعجمي»^(١) ، وكذلك علاقتها بالمفهوم العام الذي يستغرق كل كائنات/ كلمات الحقل نفسه، الأمر الذي يتطلب إدراك طبيعة العلاقات الدلالية التي تجمع مفردات الحقل الدلالي. من هنا لابد لنا من الإجابة في مسار القراءة التطبيقية على سؤالين: ما العلامات التي تحكم الحقل الدلالي بذاته، وكذلك العلاقات التي تنتظم الحقول الدلالية نفسها في نطاق القصيدة ؟

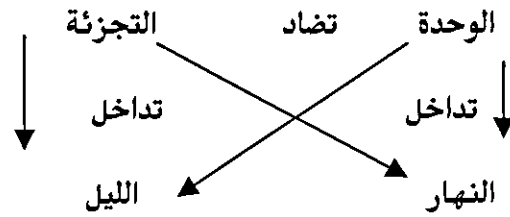
في الحقل الدلالي الأول: النور/ الضوء وماله علاقة بذلك، تنتظم مجموعة من الكلمات الدالة على النور/ الضوء: فجر - ضياء - ضوءها - السنا - الفجر - ضياء، وفي الواقع يتشكل حقل النور من أربع مفردات: فجر - ضياء - السنا - ضوء. من الناحية المعجمية تشير كلمة فجر إلى ضوء أول الصبح وضياء وضوء كلتاها مصدر للفعل ضاء ضوءاً وضياءً، أما «السنا» فتعني النور الساطع أو ضوء القمر أو ضوء البرق. إن علاقة هذه المفردات بالكلمة الأعم أو الكلمة الغطاء «النور» هي علاقة اشتغال من حيث كونه تضمناً من طرف واحد، إذ يكون (أ) مشتقاً على (ب) حين يكون (أ) أعلى في التقسيم التصنيفي أو التفريعي (Taxonomic)^(٢) ، هكذا تشمل أو تتضمن كلمة النور على تلك المفردات من حيث هي اللفظ الأعم Hyperonymy. أما العلاقة بين مفردات الحقل فتقوم على الاشتغال بين الفجر من حيث تضمن الفجر للضوء. أما علاقة مفردة «السنا» بهاتين المفردتين فتتمثل بتعاضدها معهما في خلق الحقل الدلالي أو هي من قبيل علاقة الجزء بالكل Mholerelation- Part ف «السنا» جزء من مدلول رئيسي (الضوء) وبناءً على ما سبق يمكن وضع الترسيم الآتية:

١- لايبز في Semant icfields ص ٢٢ في م.ن، ص ٩٨.

٢- أحمد مختار عمر، م.س، ص ٩٩.



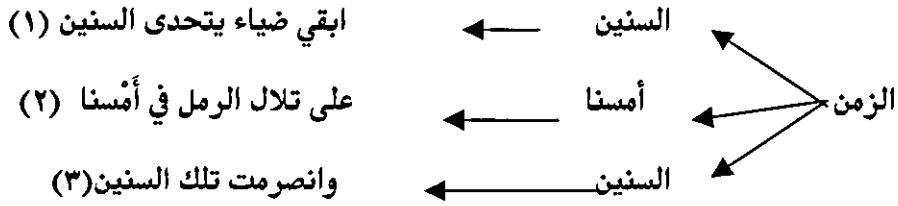
إن المفردات: فجر، ضوء - ضياء، السنا، في تشكيلها للحقل الدلالي «النور» تتجاوز دلالتها القاموسية أو الحياض المعجمي، لترسيم مستوى دلاليًا آخر وهو الإيحاء بمقدم «الوحدة العربية» عام ١٩٦٣، وعليه يمكن المماثلة بين قدوم «الوحدة» وقدوم «النهار»، وبالتالي تقويم الطرف المغيوب لهاتين الدالتين: التجزئة والليل:



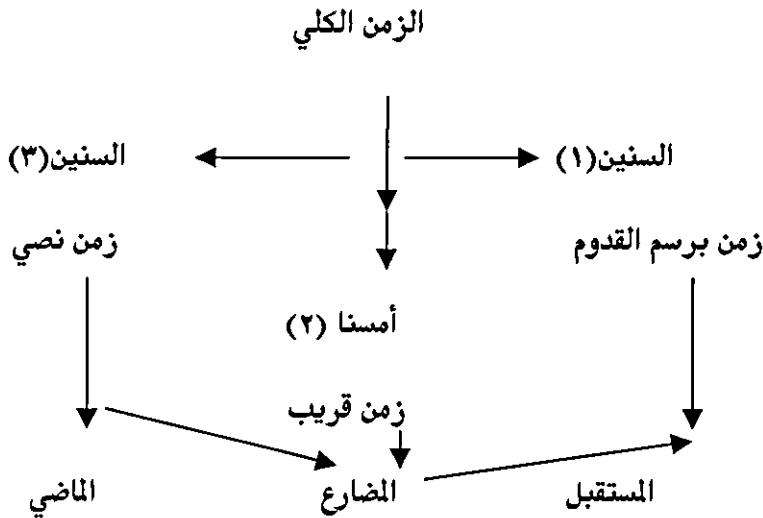
فبقدر ما تتضاد «الوحدة» مع «التجزئة» بوصفه طرفاً مضاداً، فإنها - الوحدة - تتناقض مع «الليل» لكونها تتضمن «النهار» حيث الفجر والضياء والسنا. من جهة أخرى يؤدي «التكرار» في هذا الحقل دوراً بارزاً، إذ نجد كلمة «الفجر» تتكرر مرة نكرة: «في كل فجر» وأخرى معرفة «حان الفجر يا أمتي، وكذلك كلمة «ضياء» تكررت مرتين نكرة. وإذا كانت النكرة توحى بالإيهام والغموض، فإن المعرفة تأتي لتحدد «الحدث» المرتقب وهو «الوحدة العربية».

في الحقل الدلالي الثاني = الزمن، تؤسس ثلاث علامات لغوية الحقل الزمني: السنين، أمسنا، السنين، وترتبط وفق علاقة التضمن/الاشتمال، إذ

يعد «الأمس» جزءاً من عالم السنين. غير أن الحقل الزمني هنا يمكن تفريعه إلى زمن موضوعي: السنين، وزمن ذاتي/ خاص: أمسنا، ويتوضح هذا التفريع الزمني إذا أخذنا العلامات المذكورة في سياقها النصي:



إن كلمة «السنين» الأولى من خلال الفعل «يتحدى» تتجاوز الدلالة الزمنية التي توحى بها صيغة جمع التفسير، إذ إنها تتقمص حال كائن عظيم، تأتي «الوحدة» لتتحداه، وبذلك تؤسس «العلامة» مستوى سيميائياً، تخرج وفقه من فضاءها الدلالي المألوف وهو التدليل على زمن مضى أو زمن سوف يأتي. في حين تسهم علامة «أمسنا» على رسم الزمن الذاتي للمتكلم أو المتكلمين، وذلك بإسناد الظرف الزمني «أمس» إلى «نا» الدالة على الجماعة، وبذلك تم تذويب الزمن واقتطاعه من حقله الموضوعي. أما «السنين» في (٣) فتأتي لتعبر عن التيه الذي مرّت به «الوحدة» وهي تحاول الانبثاق، وعليه يمكن تقديم الخطاطة الآتية لتحولات زمن «الوحدة»:



يأتي الحقل الدلالي الثالث = المكان، متعاضداً مع الزمن، إذ تسهم مجموعة من العلامات اللغوية لترسم لنا هيئة «المكان» Space: على تلال الرمل، حدود، تلالها، وراء المدى، تحت، الدار، أرضها، أرضنا، أراضيها. سوف نلاحظ أن العلاقة الدلالية المستحكمة بمفردات الحقل الدلالي هنا تتمثل بعلاقة التضمن، وذلك إذ أعددنا «الأرض» لفظاً عاماً يتضمن أو يشتمل على تلال الرمل والدار والمدى، وكذلك تتحدد بها ظرفاً: تحت - وراء، ثم تنطوي «الأرض» تحت لواء: المكان بوصفه اللفظ الأعم أو بوابة الحقل الدلالي، فالحقل يخلو هنا من علاقات التضاد والتناظر والترادف متيحاً للاشتمال الدلالي بين المفردات بالاستبدال والتحكم بعالمه الدلالي.

غير أن العبرة ليس بالدلالة المجردة لهذه المفردات بقدر ما يرتبط الأمر بالسياق الجملي والنصي الذي تنتفي فيه هذه المفردات. وحتى يأخذ التحليل شكلاً منطقياً، نحلل هذه المفردات وفق ورودها نصياً، ونبدأ بالتركيب الإضافي: «على تلال الرمل»:

وكم بئينا صرحها المشتهى على تلال الرمل في أمسنا

إن المقطع الذي ورد فيه التركيب المكاني «على تلال الرمل» هو (٣)، وفيه تتحدث الشاعرة عن «الوحدة المرتقبة» التي لما تأتي، ومن هنا الحديث عن «صرحها المشتهى» الذي يحدد إلى حد بعيد أسباب استخدام «على تلال الرمل» فلما كان الاشتهاء نوعاً من الرغبة التي تكون برسم التحقق أو عدمه، فإن «تلال الرمل» بوصفها مكاناً قلقاً وغير ثابت يعكس هذه

«الرغبة» المشتهاة. ثم تأتي علامة «الأرض» في ثلاث إسنادات ضمائية:
أرضنا، أراضينا، أرضها.

لا نخلة تضحك في أرضنا (١)

جفت أراضينا... (٢)

واليوم جئنا أرضها (٣)

وحتى يمكن تحديد الدلالة المتوخاة من علامة «الأرض» في السياقات الثلاثة يجب أن نأخذ بالحسبان أن (١) و (٢) تقعان في المقطع (٤)، في حين (٣) تقع في (٥). في المقطع (٤) تتحدث الشاعرة عن أهمية الوحدة فمن دونها ليس ثمة من حياة، وبالتالي من دونها «لا نخلة في أرضنا» وكذلك «جفت أراضينا» فالضمير «نا» يخرج العلامة من إطار «النكرة» لتدخل إطار المعرفة بالضمير، وبذلك تصبح «أرض» في حوزة «الأنا» أو «نحن» وعليه تختلف «أرضنا» عن «أرضهم» و«الأنا» عن «الآخر». فالضمير هنا يحسم أمر النكرة ويسمطق «العلامة» اللغوية. أما العلامة «أرضها» (٣) فهي تنتمي إلى المقطع الخامس إذ تحققت «الوحدة»، ولذلك يؤدي الضمير «ها» دوراً خطيراً في الإشارة إلى فضاء «الوحدة»:

واليوم جئنا أرضها وانطوى ذاك المسير المدلهم الطويل

فإذا كان «المسير المدلهم» يجري في فضاء ما قبل «الوحدة»، فإنه الآن «انطوى»، وأصبحنا في «أرضها» السعيدة. وبناء على ما سبق يفهم أن العلامة اللغوية «أرض» تغير دلالتها تبعاً للسياق الذي تنبثق فيه وعلاقتها بالضمائر والكلمات الأخرى في السياق ذاته. تشتغل العلاقات الأخرى في رسم

فضاء الوحدة المرتقبة وكلها تقع في المقطع (٦) والأخير، ولذلك فهي تتعاضد مع مفردات السياق لتشكيل الدلالة المكانية:

فنحن قاربنا حدود الرجاء (١)

تلالها تبدو وراء المدى (٢)

يا فرحة السارين تحت الدجى (٣)

قد لاحت الدار . . (٤)

بالنظر إلى هذه السياقات التركيبية سوف نجد أن تعاضد العلاقات المكانية مع الأحداث الفعلية ترسم لنا «حدث» الوحدة المرتقب، فتحقق «الوحدة» ينجز «حدوداً» للتمنيات، فمن خلال «الحدود» يتم تفضية «من الفضاء» الكلمة المجردة «الرجاء» لتصبح كائناً مكانياً، كما أن استخدام جمع التكسير «حدود» فعول قد حدد لنا «الرجاء» بوصفه أمنية من أماني الإنسان العربي في جمع الشمل والتوحيد. في حين تسهم علامات (٢) في تفضية «الوحدة» بجعلها مكاناً تتوفر على «أرض» و «تلال» و «مدى» وتفضية المفهوم المجرد «الوحدة» يعد كناية على تحققها وإنجازها. أما المحدد المكاني «تحت» (٣)، فمن وظائفه الدلالية تحديد المشار إليه وهو «الساارين في الدجى» إشارة إلى الشعوب العربية التي انتظمت في الوحدة الثلاثية ١٩٦٣ والتي لما تحققت. واستخدام «تحت» في التركيب «يا فرحة السارين تحت الدجى» بدلاً من «في» يمنح «الدجى» سمة مكانية، وهي الإيحاء بالقيود والأثقال والمشكلات الناجمة عن «التجزئة»، وفي (٤) تنتقل الشاعرة من فضاء عام إلى فضاء خاص «قد لاحت الدار» فالدار، كما أشرنا، كائن مكاني،

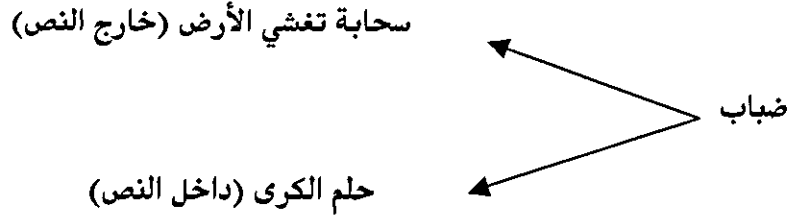
وهي المحل الذي يجمع البناء والساحة، وهي المكان المسكون، فالوحدة بوصفها كائناً مكانياً انتقلت من فضاء عام «أرضها» إلى فضاء خاص «الدار» أي المكان وقد أنجز وتحققت فيه فعاليات الإنسان.

يتأسس الحقل الدلالي الرابع للنص تحت لفظ أعم وهو العتمة، وما له صلة بذلك، وقد جعلنا كل ما يشكل مانعاً للرؤية يندرج ضمن العتمة، ويتشكل هذا الحقل من المفردات الآتية كما وردت. في النص: ضباب، ليل، مدلهم، ضباب، دجى. إن المفردات ترتبط مع بعضها بعض وفق الترادف كما هي الحال بين الضباب والليل في الاستعمال المجازي إذ كلاهما يشتركان دلالياً في إعاقة الرؤية من الوصول إلى هدفها، في حين تعد «مدلهم و دجى» من صفات الليل إذ نقول ليل مدلهم و ليل داج، وما دامت الصفة تتبع الموصوف فالعلاقة من قبيل الاشتمال بين الليل وكل من المدلهم و «دجى» هذا على صعيد العلاقات الدلالية داخل الحقل، لكن ما الدلالية السياقية لهذه الكائنات اللغوية، فالسياق هو أسُّ دلالة الكلمة. نبدأ بمفردة «ضباب» التي قد تترادف دلالياً مع «الليل» في إعاقة الرؤية، مع اختلاف في طبيعة كل منهما. أما معجمياً فالضباب هو «سحاب يغطي الأرض كالدخان» وفي سياق النص فقد جاءت المفردة على النحو الآتي:

كُنَّا نراها في ضبابِ الكرى ملفوفةً الهيكلِ بالستحيلِ

إن الشاعرة هنا تتحدث عن «الوحدة» المستحيلة التي هي «أضغاث أحلام» فضباب الكرى، هنا، قرين الأحلام، فكما أن الحلم مستحيل كذلك قدوم «الوحدة»، إن مفردة «ضباب» تتجاوز هنا حيادها المعجمي لتوحي

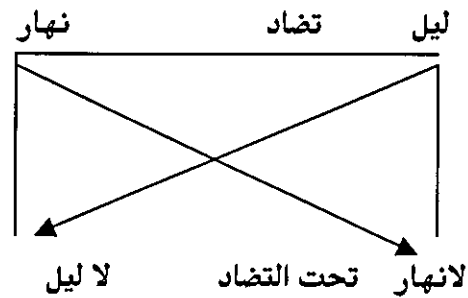
بدلالة أخرى وهي «حلم الكرى»، أي أن هذه المفردة تنجز دلالة أخرى
باشغالها السيميائي:



يبقى أن نشير أن الترادف بين الضباب والحلم يندرج ضمن المجاز
الأدبي، فكما أن الضباب يشكل عالماً غائماً غير واضح، كذلك الحلم يتميز
بعدم وضوح عوالمه، والتصاقه بعالم «النوم» الذي غالباً ما يرتبط بالليل.
أما المفردة الأخرى الدالة على العتمة فهي: ليل، فقد جاءت في السياق
الآتي:

دماءً مقتولين من يعربٍ تضحُّ في أعماق ليلٍ حزينٍ

إن تحديد دلالة «ليل» مرهون بتعويم الحد المقابل، أي «النهار» وبذلك
تنبني الدلالة وفق التقابل الآتي:



وعليه إذا كان «الليل» قرين الحزن والانكسارات التي ألمت بالشعب
العربي، فإن «النهار» يكون قرين الفرح والانتصارات، وهذا ما يتبدى من
التضاد: ليل # نهار. لكن ما موقع تحت التضاد في النص (لا نهار لا ليل)،

فهل يمثل تحت التضاد حالة الضباب بوصفها واقعة طبيعية تتحرك بين لا نهار ولا ليل، فهي تمنح قليلاً من الرؤية، ولكنها ليست بنهار، كما أنها تمنح الرؤية قليلاً، ولكنها ليست بليل. من جهة أخرى نجد أن مفردة «ليل» تشكل نواة لمفردتين أخريين، فهي من ناحية تتشابه مع الاسم المجرور «أعماق» لتشكل تركيباً إضافياً، كما أنها موصوف لصفة «حزين». وعليه تتحدد دلالتها مع هاتين المفردتين على نحو حاسم.

فمفردة «ليل»، من خلال المفردتين تتشخص لتغدو كائناً حياً، وهذا الانتقال من المدلول الواقعي الذي تشير إليه مفردة «ليل» إلى مدلول شعري هو ما يميز «اللغة الشعرية» التي تنقل اللغة من استعمالها المألوفة إلى استعمالات مغايرة لأولى بغض النظر عن استهلاك هذا الاستعمال في الشعرية العربية الآن.

نأتي إلى المفردة اللاحقة وهي «المدلهم» التي احتازت الموقع الآتي:

والْيَوْمَ جِئْنَا أَرْضَهَا وَأَنْطَوَى ذَاكَ الْمَسِيرُ الْمُدْلَهُمُ الطَّوِيلُ

و «مدلهم» اسم فاعل من «ادلهم» ونقول ادلهم الليل: اشتد ظلامه، وادلهم الظلام أي كثف، وادلهم الرجل أي شاخ وكبر، وغالباً ما ينعت الليل بهذه الصفة، وفق علاقة الاشتمال، غير أن «المدلهم» جاء صفة لـ «المسير» وليس لليل، وهذا من خصائص اللغة الشعرية حين تنزع «الكلمات» من السياقات المتواضع عليها والزج بها في سياقات مختلفة لتحريرها من دلالاتها، والأمر الذي يجعلها أن تبث دلالات غامضة ومبهمة تنسجم مع غايات اللغة الشعرية وأهدافها في خلق وقائع غير مألوفة. فلو استخدمت

الشاعرة مفردة «الليل» بدلاً من «المسير» لكان الأمر من قبيل اللغة المتداولة، ولكن بتغييرها للموصوف غيرت من «دلالة» الصفة الاعتيادية.

تبرز مفردة «ضباب» كرة أخرى في تركيب إضافي «في ضباب العويل» وذلك في السياق الآتي:

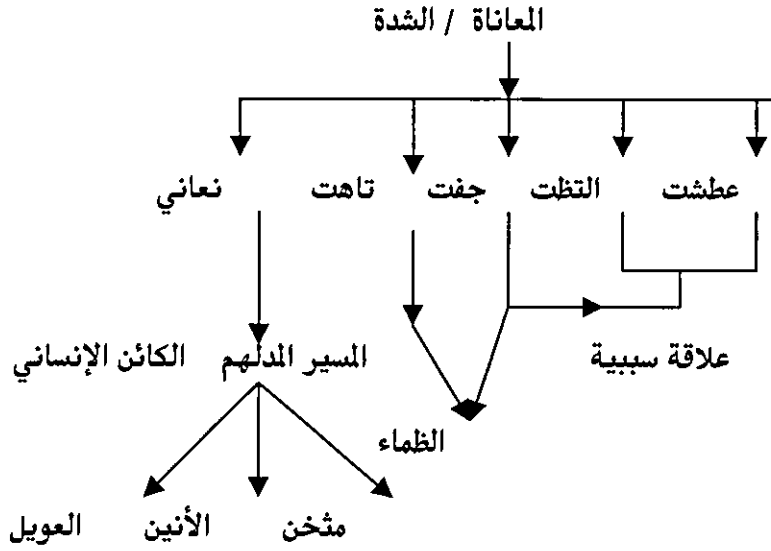
وأنصَرتْ تِلْكَ السَّنِينُ التي تَأَهَتْ خُطَاهَا في ضبابِ العَويلِ

تتوفر مفردة «ضباب» على دلالة الإعاقة، إعاقة الرؤية، إذ تاهت الخطوات، وهي بذلك مترادف مع مفردة «ليل» المذكورة سابقاً. وإذا عدنا إلى التركيب الإضافي «ضباب العويل» سوف نجد أن الشاعرة قد أجرت استبدالاً بين «ضباب وصوت» واختيار «ضباب» قد جعل التركيب الإضافي ذا طابع مكاني لكي يحدث الانسجام بين فعل «تاهت» والمكان الذي حدث فيه التيهان «ضباب العويل». وتبقى مفردة «دجى» بوصفها صفة دالة على «ليل» و«الدجى» معجمياً سواد الليل وظلمته، وهي بهذا الشكل تتضمن في مفردة «الليل» من جهة، وأخرى مترادف معها.

إن تضمن قصيدة «حدود الرجاء» لحقل «العممة» وما له صلة بذلك، يمكن تبريره من الناحية المنطقية بالقول: إن «الوحدة» على صعيد التنظير والممارسة مرت في مراحل كثيرة، وغالباً ما كانت تنتكس وتقف أمامها عوائق كثيرة، ولذلك تجلت هذه «العوائق» في صور: الضباب والليل والادلهمام والدجى. وقريباً للحقل السابق - دلاليًا - ينهض الحقل الدلالي الخامس: الشدة/ الصعوبة وما له علاقة بذلك، إذ يتمثل هذا الحقل بالعلامات اللغوية الدالة على المعاناة والشدة، وتتحرك هذه العلامات بين

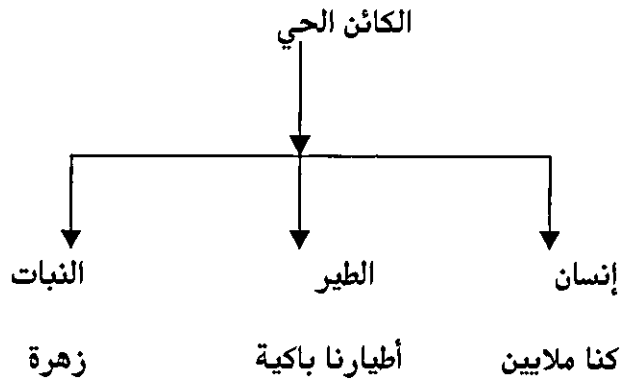
فئتي: الفعل والاسم، أما فئة الفعل فتمثلها المفردات: عطشت، التظت، نعاني، جفت، تاهت... والمفردات الممثلة لفئة الاسم هي: اللظى، صحو ثقيل، الأنين، مثخناً، المسير المدلهم، العويل، الظماء.

ويتبين لنا أن تأسس الحقل الدلالي عبر فئتي الفعل والاسم يمنح الحقل ذاته طاقة دينامية من خلال تناوب الأفعال/ الأحداث، وفي الوقت ذاته تمنح الأسماء رسوخاً لحال المعاناة التي تستغرق المتكلمين في القصيدة. ويمكننا أن ندرج الأفعال: عطشت، التظت، جفت، تاهت، ضمن دائرة/ مجال الفعل: نعاني، بوصفه لفظاً عاماً يحتويها على سبيل الاشتمال فالعطش والالتفاظ، والجفاء والتيه، هي بهذا الشكل أو ذاك نوعاً من أنواع المعاناة أو الشدة، إذ أنها توحى بالعوائق التي وقفت أمام «الوحدة» ومنعتها من التحقق. وتأتي فئة الأسماء، لتكشف عن مبلغ الشدة التي يعانيتها الكائن العربي في ظل التجزئة، ولهذا ائتلفت الألفاظ: اللظى، الأنين، مثخن، المسير المدلهم، العويل، الظماء فيما بينها لتتعاقد مع الأفعال وتظهر طبيعة العوائق التي تنهض في وجه «الوحدة». أما من ناحية العلامات التي تنتظم وهذه المفردات (الاسمية) فهذه المفردات تنتمي وفق علاقة الجزء بالكل إلى الكائن الإنساني، أي أنها مظاهر على فعالية الكائن الإنساني في حال «المعاناة» والشدة التي تنتابه، فالأنين ينتج عن «إثخان» الجراح في الجسم، وكذلك «العويل». أما: الظماء فترتبط على النحو الآتي بـ «المسير المدلهم» الذي يمارسه الكائن الإنساني في وجوده اليومي. وعليه يمكننا تقديم الترسيمة الآتية لحقل «المعاناة والشدة».



إن مفردات/ كائنات هذا الحقل، من حيث هي علامات دالة على المعاناة الجسدية والروحية تأتي لتكشف عن شساعة الجهد الذي يبذله الإنسان العربي في سبيل «الوحدة» التي - وفق ما تقول الشاعرة - تعد مخرجاً من كل الكوارث والمآسي التي تحدد بالإنسان العربي.

ينهض الحقلان السادس والسابع: الكائنات الحية، في حقل واحد للكشف عن علاقة «الوحدة» بالكائن، وسوف نلاحظ في هذا الحقل أن مقولة «الكائن» تأخذ بالتفريع الثنائي: النبات والإنسان والطير:



نخلة

شهداء

أشجارنا

صغار

السايرين في الدجى

زارع

راعية

بالنظر إلى التفريع أعلاه، سوف نجد أن علاقة «إنسان، الطير، النبات» مع الكلمة الأعم = الكائن الحي، هي علاقة اشتغال، وذلك من حيث أن مقولة «الكائن» هي أعلى في التقسيم التفريعي، غير أن هذه العلاقة غالباً ما تتجه نحو التضاد بين كل من الإنسان والحيوان والنبات وفق التحليل الآتي:

إنسان = + كائن حي + عقل - حيوان...

الحيوان = + كائن حي - عقل - إنسان...

النبات + كائن حي - عقل - حيوان - إنسان.

وبناء على ذلك يتمييز الإنسان عن مقولتي: الحيوان والنبات بالسمة [+ عقل]، وهكذا فإن العلاقة الرابطة بين العناصر الثلاثة تقوم على الاشتغال والتضاد أو التنافر. لكن هذا التحليل بعيد عن السياق النصي، إذ إننا لو أخذ الأخير بعين الاعتبار لوجدنا أن الأمر مختلف وسبب هذا التحول يعود إلى آليات المجاز التي تستخدمها اللغة الشعرية لتشكيل كياناتها وعوالمها. فعلى سبيل المثال، لو أخذ مفردة «نخلة» وأجرينا عليها تحليلاً خارج السياق أولاً، وداخل السياق ثانياً لخرجنا بما يأتي:

نخلة = + كائن حي + فروع + ثمار - عقل. / خارج السياق النصي.

لكننا في داخل السياق نجد أن «نخلة» بنت كيانها الشعري على النحو

الآتي:

لا نخلة تضحك في أراضينا ٥١٦/١٥.

وهي بذلك تتمتع بتحليل مغاير على صعيد الوحدات الدالية المؤلفة

لها:

نخلة = + كائن حي + فروع + ثمار + تضحك (+ عقل).

فمن خلال السمة [+عقل]، تغادر مفردة «نخلة» مقولة «النبات» لتندرج

ضمن مقولة «الإنسان» وبالتالي يتلاشى التناقض بين مقولتي: إنسان ونبات

على صعيد السياق النصي، وهذه المغادرة من حقل إلى آخر يعود إلى استخدام

آلية المجاز «الاستعارة» عبر إسناد «الضحك» إلى «النخلة» وهذا الأمر ينطبق

على مفردة «أطيarna» في التركيب الآتي:

وارتحلت أطيarna باكية ٥١٦/١٦.

فالبكاء بوصفه علامة ملازمة للكائن الإنساني يحدث تغييراً في عملية

انتماء الطير إلى مقولة «الحيوان»، وهذا حال اللغة الشعرية التي ما تلبث

أن تخلخل الانتماءات بين الكيانات اللغوية لتبني نظاماً مستقلاً، ومن هنا

«الكلمة في الشعر أكبر قيمة من تلك التي في نصوص اللغة العامة»^(١) فالطير

بوصفها علامة تحيلنا على كائن يستخدم الجناحين في حركته، غير أن

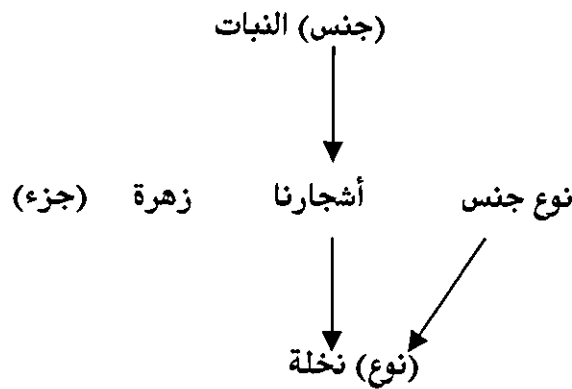
توصيفه بـ «باكية» يجعله يتقاسم خاصيات الكائن الإنساني والحيواني، ولا

يتحقق ذلك إلا في اللغة الشعرية. وهذا التداخل بين كائنات النص يفرضه

١ - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص ١٧٤.

وجهة نظر الشاعرة في لفت الانتباه إلى أهمية «الوحدة» بالنسبة للوجود العربي برمته.

أما على صعيد العلاقات الدلالية التي تحكم الحقل الدلالي هنا، فسوف نجد أن «الاشتمال» يهيمن على ما اندرج تحت مقولة «الإنسان». فالمفردات «ملايين، شهداء، صغار، السارين، زارع، راعية» تجليات عامة لمقولة الإنساني: ملايين، السارين، صغار، وخاصة: شهداء، زارع، راعية، وهذا الانتقال من التعميم إلى التخصيص يرتبط إلى حد كبير بوجهة نظر الشاعرة، كما أشرنا، فيما يتعلق بأهمية الوحدة لهؤلاء الناس. وبخصوص مقولة النبات نجد أن علاقتي الاشتمال والجزء بالكل هما اللتان تؤسسان هذه المقولة:



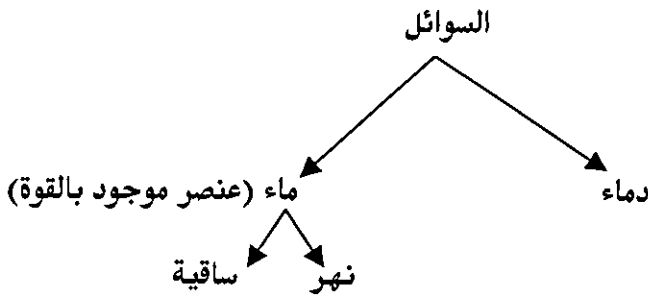
في مقابل حقول العتمة والشدة والصعوبة تؤسس القصيدة للحقل الثامن الذي يقوم على السرور والفرح وماله صلة بذلك، ومبرر وجود هذا الحقل يتمثل بقرب إعلان الوحدة الثلاثية ١٩٦٣ بعد مرحلة مضمّنية من المعاناة

والمصعوبات والمكابدات الجسدية والمادية، ولذلك سوف نجد أن التوتر
الدرامي في القصيدة يتجه نحو الانتشاء والامتلاء في تراكيب الحقل:

يروى، شدونا، حان الفجر، غمرة من ضياء، دنا ركبها، بشرى،
فرحة، لاحت الدار، حان اللقاء، . . وكما يظهر فإن هذه المفردات
والتراكيب تأتلف فيما بينها لتصف للمتلقي حال الانتشاء والسرور التي
غمرت القوى الفاعلة على لسان المتكلم في القصيدة بسبب من إعلان الوحدة
المرتقبة. ومعظم المفردات ترتبط فيما بينها وفق علاقة سببية: فدنو الوحدة
يخلق حالاً من البشري والفرحة ويغمر الناس في السرور (ضياء) وعليه
تغدو علاقة مفردات الحقل باللفظ الأعم «السرور/ الفرح» علاقة اشتمال
وتضمن

وقبل أن ننتقل إلى الحقل الأخير لابد من الإشارة إلى حقل دلالي صغير

يمثل السوائل بوصفها موجودات Entities ، والسوائل هنا تتفرع إلى نوعين:



والعلاقة بين مفردتي الحقل تقوم على التضاد من حيث اللون والاشتمال
ومن حيث الانتشاء، وإذا قرأنا المفردات في سياقها النصي، فسوف نجد أن
ضرورة الوحدة افترضت الدماء من أجلها، لأنه من دونها ليس ثمة نهر
ولاساقية يروي الروح من دونها . .

لأنهم يُسعدُ أرواحنا لأنهرَ يروينا ولاساقية.

وعليه، فإن وجود النهر والساقية مرهون بالدماء التي ينزفها الشهداء في سبيل الوحدة. فهذه الدماء التي تهرق في سبيل إنجاز «الوحدة» ستكون مصدر مياه الأنهار والسواقي في ظل فضاء «الوحدة».

يأتي الحقل الدلالي الأخير (الأحداث) ليشكل الحقل الأوسع والمهيمن في النص، ونقصد بالأحداث هنا مجموع الأفعال التي استثمرتها الشاعرة في بناء حقل الحدث بمواجهة حقل الموجودات والعلاقات والمجردات. ويبلغ مجموع أحداث النص: صيغ الفعل ستة وثلاثين حدثاً. وهذه النسبة الكبيرة من الأحداث توزعت بين صيغتي الماضي والحاضر فقط، وعلى صعيد فعاليتها النصية منحت النص كثيراً من الدينامية وكشفت عن توترات القوى الفاعلة في النص من حيث هي تعبير عن حالة المعاناة والفتور والفرح والانتشاء. وعلى صعيد العلاقات الدلالية التي تحكم حقل الأحداث النصية، هنا، ينهض المترادف بين مجموعة من الأحداث النصية مع الإشارة إلى أن «المترادف» من حيث هو «الكلمات التي تختلف في ألفاظها وتستفق في معانيها»^(١) لايعني بأية حال أن التتابق تام وكامل بين الأحداث بمعنى أن تعويض كلمة مكان الأخرى يُعدّ ضرباً من العبث وعلى الخصوص في اللغة الشعرية، ومن هنا ثمة «قليل جداً من الدلاليين من يعتقد بوجود المترادف الحقيقي أو الفعلي»^(٢) لأن «المترادف التام ليس مهماً جداً في حد ذاته. فهو

١- كلو جرمان - ريمون لوبلان، علم الدلالة، ص ٦٢.

٢- م.ن، ص ٦٤.

يستعلق بتصرف لغوي لاجدوى من معالجته لأنه يسير على عكس قوانين
الاقتصاد اللغوي»^(١) وفي إطار هذه العلاقة تندرج الأحداث الآتية:

ضعنا - تاهت (١)

سقطوا - هوى (٢)

تبدو - دنا دنت - لاحت - حان (٣)

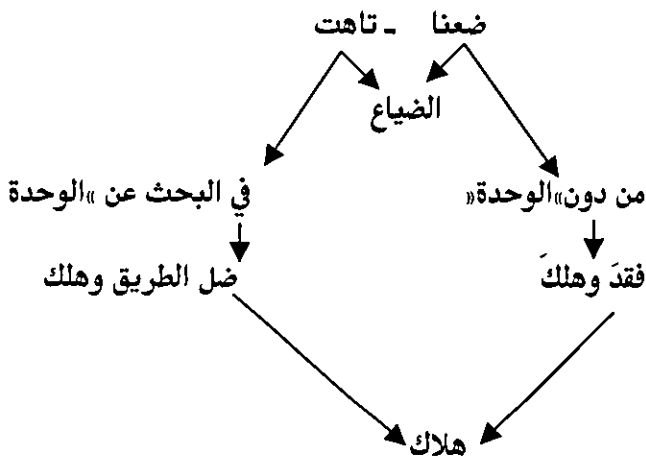
إن المجموعة الأولى /ضعنا - تاهت / تشكل نواة دلالية: الضياع، وهذا
الضياع ينسج وجوده المنطقي تبعاً للنص، بسبب من الافتقاد إلى الوحدة:

من دونها ضعنا - ٥١٥/١٣

تاهت خطانا في ضباب العويل ٥١٦/٢٠

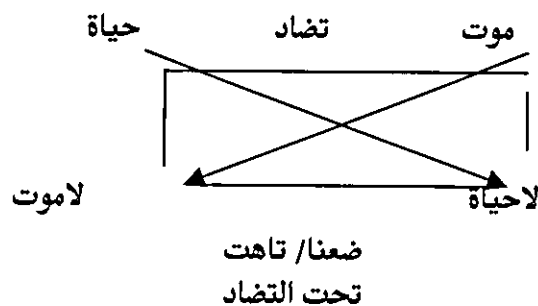
وإذا كان «الضياع» في ٥١٥/١٣ ناتج عن الافتقاد إلى الوحدة، فإنه في ٢٠/
٥١٦ يشير إلى «ذاك المسير المدلهم» في البحث عن الوحدة إذا تاهت الخطى في
الأحزان والعويل.

وهكذا تتحدد دلالة الترادف داخل السياق النصي وليس خارجه:



^١ - م.ن، ص ٦٧.

وبذلك، فإن تحقق «الوحدة» هو إنقاذ من الهلاك والموت، أو أن افتقادها هو موت مؤجل بحسب المربع السيميائي:



وبناءً على المربع السيميائي نجد أن دلالة الفعلين المترادفين تتحدد بأن «الضياع أو التيهان» لاهو بموت تام ولا حياة تامة، وإنما يكون «الضياع» برسم الحالين معاً، فالضائع ميت وحي في الوقت نفسه، وهذا هو حال «المتكلم» في القصيدة من دون «الوحدة» المرتقبة.

وفي المجموعة الثانية: سقطوا - هوى، يشتغل «الترادف» بين الفعلين المذكورين خارج السياق وداخله، أما خارج السياق فكلاهما يشيران إلى تغيير الوضع الطبيعي للشيء الذي يتعرض إلى السقوط والهبوط. غير أن السياق الداخلي للمفردات هو الذي يحدد دلالاتها النسبية، فضلاً عن أن اللغة الشعرية تفنك بمفهوم «الترادف» وتضع عراقيل كثيرة للاشتغال داخلها. ومن هنا، لابد من الاستئناس بالسياق الذي تتموضع المفردات لتحديد دلالاتها النصية:

وموكبٌ يعقبهُ موكبٌ من شهداءٍ سقطوا هاتفين ٥١٤/٧
يا صوتها، يا وجهها، يا اسمها إبقى ضياءً يتحدّى السنين ٥١٤/٨

وكم حسبنا أنّها قد دَنَّتْ منا فأخفى ضوءها المنحى ٥١٥/١١

وجه سرابي السّنا كم هوى كل رجاءٍ دونهُ مثخنا ٥١٥/١٢

نلاحظ من سياق المفردتين اشتراكهما في معنى واحد مفاده «اختلال التوازن» فـ [«سقط» وقع، وسقط الجنين: نزل من بطن أمه قبل تمامه، وسقط في كلامه أو به: أخطأ وزلّ، وسقط من عيني: حَقُرَ عندي وانحطّ قدره، وعادةً لامكانة له..]^(١) ، وفي «هوى» يمنح القاموس المعرفة الآتية:

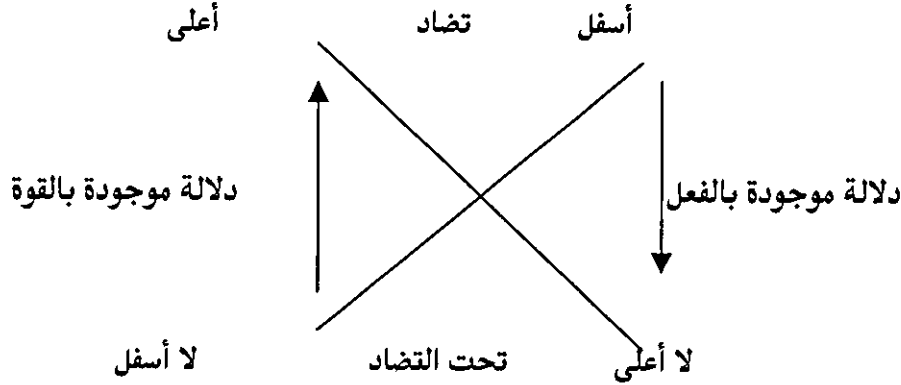
هوى الطائر: انقض على الصيد أو نحوه، وهوى الرجل: مات وهلك (...). وهو الشيء سقط من علوٍ إلى سُفْلٍ^(٢)، إن نسبة الترادف بين الكلمتين تزداد مع الإشارة إلى بروز سمة «الإرادة» في حال انقضاء الطير بخصوص الفعل «هوى» الأمر الذي يمنع من الترادف الكامل/ التام بين سقط وهوى، كما أن الفعل «هوى» يتجه بدلالته نحو حقل «الحب» وبذلك يعد من المشترك اللفظي حيث «يدل اللفظ الواحد على أكثر من معنى»^(٣). لكننا نلاحظ في سياق النص أن «سقطوا - هوى» بوصفهما فعلين يتجهان نحو الترادف التام من حيث الوقوع نحو الأسفل، والفعل الأول: سقطوا، يحدث جراء النضال من أجل «الوحدة» في حين أن الفعل الثاني: هوى، يجسد القدوم الفاشل «للوحدية». وهكذا تتجه حركة الفعلين نحو الأسفل الذي يجسد الحال السلبية مقابل «العلو» الذي يمثل الحال الإيجابية لأي ظاهرة إنسانية، و بذلك لا تتحدد دلالة الفعلين بالسياق النصي فحسب، وإنما

١- محمد خليل الياسا، الكافي، مادة سقط وهوى، ص ٥٥٥ و ١٠٧١.

٢- فريد عوض حيدر، علم الدلالة، ص ١١٧.

٣- فريد عوض حيدر، علم الدلالة، ص ١١٧.

بالدلالات المغيبة من هذا السياق، نقصد دلالة «العلو» الأمر الذي يسمح لنا بتشكيل المربع السيميائي لدلالة الفعلين على النحو التالي:



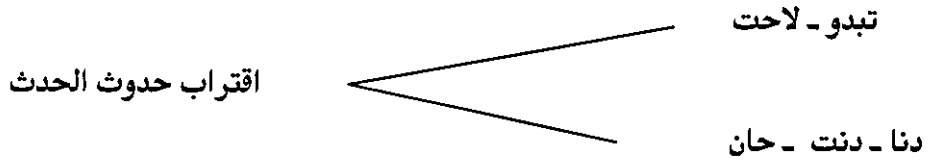
فما يجعل «الأسفل» أسفلاً هو صنديبه «العلو» الذي يمكن تعويمه في سياق البيت الثاني:

يا صوتها، يا وجهها، يا اسمها إبقي ضياءً يتحدى السنين

وبالنظر إلى البيت نجد أن «الوحدة» تتجلى في مفردات: صوتها، وجهها، اسمها، فالضمير «ها» يعود على الوحدة، وهي بدورها تدخل في تشبيه بليغ «إبقي ضياءً» ليحدث التطابق بين الوحدة والضياء والضياء مصدره: الأعلى، وغالباً ما يكون الأعلى هو مصدر النور والضياء والقوة. الأمر هنا مرتبط بالسياق الثقافي الذي ينفصل دلالة الكثير من الكلمات والثنائيات اللغوية «فاختلاف البيئات الثقافية في المجتمع يؤدي إلى اختلاف دلالة الكلمة من بيئة إلى أخرى^(١)»، و«العلو» في الحضارة الشرقية على نحو عام يتمتع بالأفضلية لأنه فضاء النور والصفاء.

١- فريد عوض حيدر، م.س، ص ١٦٢.

وفي المجموعة الترادفية الثالثة تشترك الأفعال/ الأحداث «تبدو، دنا، دنت - لاحت - حان» في التدليل على ظاهرة «الاقتراب» أو حصول «الحدث»:



باستثناء الفعل «دنت» الذي يندرج في المقطع الثالث، فإن الأفعال الأخرى: تبدو - لاحت - دنا - حان، تندرج في المقطع الأخير، وهو المقطع الذي تتحقق فيه الوتيرة الدرامية لظاهرة الوحدة في علاقتها بالقوى الفاعلة في النص. ومن الأهمية بمكان الإشارة - أيضاً أن الفعل «دنت» مقرون بحرف التحقيق «قد»:

وَكَمْ حَسَبْنَا أَنَّهَا قَدْ دَنَتْ مَنَّا فَأَخْفَى ضَوْءَهَا الْمُنْحَى

فالفعل «دنت» ترتبط دلالاته الإنجازية بالتركيب «كم حسبنا» من جهة، وبمفردة «المنحى» التي توحي بالعوائق الخارجية التي منعت من تحقق «الوحدة» من جهة أخرى، ولذلك لا يمكن الركون إلى دلالة «الاقتراب» التامة في هذا الفعل. وعلى العكس من ذلك، تتمتع الأفعال الأربعة الأخرى بدلالة اقتراب بزوغ «الوحدة» ولذلك تتحقق العلاقة الترادفية فيما بينها:

- واليوم حَانَ الفجرُ يا أمّتي - ٥١٧/٢١.

- تلالها تبدو وراء المدى - ٥١٧/٢٢.

- الوحدة الكبرى دنا ركبها - ٥١٧/٢٣

- قد لاحت الدارُ وحان اللقاء - ٥١٧ / ٢٤.

ونلاحظ من السياقات الأربعة للأفعال المذكورة أنها تتوفر على دلالات زمنية بحتة: الفعل «حان» وأخرى مكانية: تبدو - دنا - لاحت - الأمر الذي يساهم بتوليف كرونوتوب (متصل زمكاني) لظاهرة «الوحدة» وجعلها ذات طبيعة زمنية - مكانية أي حقيقة تاريخية بالنسبة للشاعرة أو بالنسبة للقوى المتكلمة والمناضلة في النص.

وتنتظم الأحداث - أحداث النص - علاقة الاشتمال التي أشرنا إليها سابقاً بوصفها علاقة استلزام بين المفردات أو مجموعة من المفردات اللغوية، وهذه العلاقة تتجلى نصياً في المجموعات الآتية من الأحداث النصية:

- ارتحلت - نأى - انطوى - انصرفت - عبرنا (١)

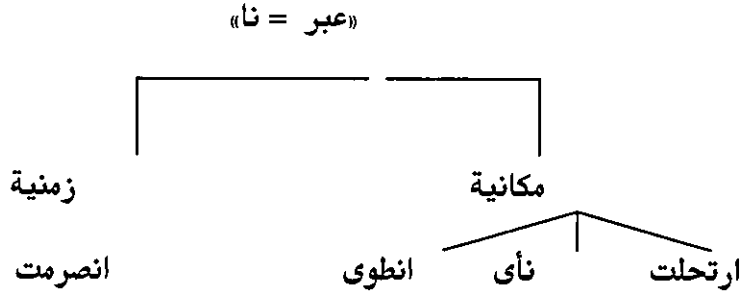
- جفّت - عطشت - التظت - نعاني (٢)

- يُسعدُ - يروي - تضحك - ينشد - شدونا (٣)

وبالنسبة للمجموعة الأولى، سوف نجعل من الفعل «عبرنا» (بمعنى الاجتياز) الكلمة الرئيسية Head Word التي تتضمن معاني الأفعال الأخرى، فـ [«عبرَ يَعْبُرُ - عَبْرًا: جرت دمعه: - عينُهُ: دمعت. - الكتاب: من غير أن يرفع صوته فيه. - عبْرًا أو عبُورًا، النهر: قطعه وجازه من عبير إلى عبير. - الخ]^(١). وعلى هذا الأساس يتضمن الفعل «عبر» معنى الارتحال بوصفه انتقالاً من مكان إلى آخر، وكذلك معنى النأي، من حيث هو نأي عن المكان الأصلي، وبالمثل يتضمن معنى «انطوى» من حيث أن

١ - محمد خليل الباشا، الكافي، ص ٦٧٤.

الاجتياز هو طوي مسافة، وكذلك «عبر» الزمن بمعنى انصرم ومضى، وبناءً على ذلك يتضمن الفعل «عبرنا» وفق علاقة الاشتغال على الأفعال الأخرى، متفرعا إلى دلالة مكانية وأخرى زمنية:



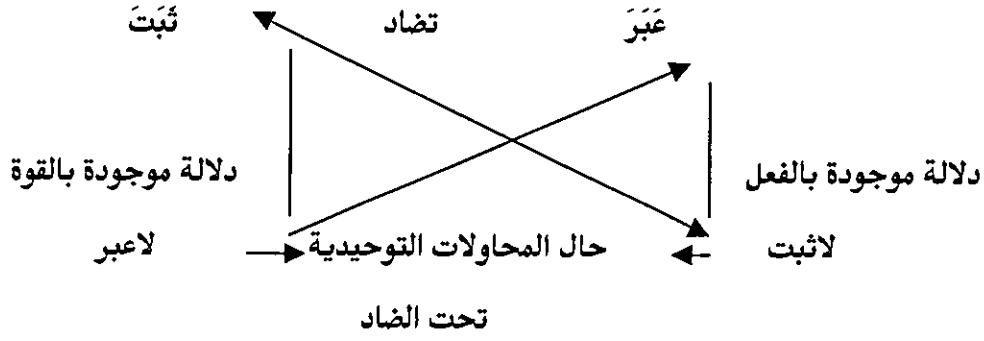
تكرر الفعل «عبرنا» مرتين في سياق النص:

وكم عَبْرْنَا نحوها من مدى أَلرَّيْحُ فِيهِ تَلْتَقِي بِالْأُنَيْنِ - ٥١٤/٥

نَحْنُ عَبْرْنَا كُلَّ أَفْقِ نَأَى نَبْحَثُ عَنْهَا عَن شَذَاهَا الْجَمِيلِ

٥١٦/١٧

إن الفعل «عبر» يوحى بالدينامية والحركة والبحث والانفتاح، وهو يعكس الحركة الدائبة للقومية العربية في بحثها المضني عن اتحاد بين الشعوب العربية غير أن هذا البحث المضني من الناحية المنطقية كان مرهقاً بالميتافيزيقا وبعيداً عن حركة الواقع العربي الحقيقية من حيث اختلاف المصالح والإرادات الحاكمة . . الخ. ولهذا كانت محاولات «الوحدة» تُشرفُ دائماً على إطلالة محاطة بالفشل. أي أن الفعل «عبر» غالباً ما كان يستنفد طاقته في نقطة محددة متمثلة بالفشل والثبات .



ويظهر من المربع السيميائي أن الفعل «عبر» كان أشبه بالفعل «ثبت» إذا ما أسقطناه على الواقع الحقيقي للمحاولات التوحيدية للعالم العربي التي غالباً ما كانت رهينة «العبور» الفاشل؟!

في المجموعة الثانية يمارس الاشتغال الدلالي سطوته على أفعال المجموعة، فهي ناتجة عن علاقة الاستلزام، فالفعل «جف» يتضمن دلالات العطش والالتفاف والمعاناة أو أن الفعل «نعاني» إذا ما وسعنا من دلالاته التي يستغرق دلالات: الجفاف والعطش والالتفاف، وهي تعكس حالات الفشل والإحباط التي ألت بالقوى الفاعلة في النص:

- كنا شفاهاً عطشت والتظت - ٥١٣/٢.

- كنا ملايين نعاني - ٥١٣/٣.

- جفت أراضينا - ٥١٦/١٦.

تأتي هذه الأفعال كما أشرنا لتوحي بالحالات النفسية والمعاناة الجسدية في سبيل «الوحدة»، كما أن الفعل «جفت» من حيث اللفظ الأعم يعكس طبيعة المعاناة فالجفاف حال أقرب إلى الموت منها إلى الحياة. فـ «جف» يجف الشيء جفوفاً: نشف ويابس.

ومن خلال دلالة هذا الفعل تظهر أهمية «الوحدة» بالنسبة للقوى الفاعلة

وغير الفاعلة المتمثلة بالنص «كنا ملايين - صغار - السارين .. الخ» فهي تشكل بالنسبة لهم: الحياة، وهكذا، فإن انعدام الوحدة يعني الجفاف والموت، وتحقق الوحدة يعني الحياة والاضرار .

وتشتغل المجموعة الأخيرة من المفردات «يُسعدُ، يروي، تضحك، ينشد، شدونا» وفق العلاقة الاشتمالية أو إذا بحثنا عن الكلمة الرئيسية Head Word، فسوف نجد أن الفعل «يُسعدُ» يشتمل على حالات الضحك، والانتشاء، والشدو، والارواء . فالسعادة تعبر عن حالة من الامتلاء والانتشاء وما الضحك والانتشاء ...، إلا تجليات حقيقية لحالة الانتشاء التي تعقب إنجاز الشيء الذي يتمثل هنا ب «الوحدة» الثلاثية عام ١٩٦٣ .

وفي ختام هذه القراءة للحقول الدلالية والعلاقات التي حكمتها يمكننا القول إن الحقول الدلالية تأسست وفق أربع مقولات أساسية: الموجودات، والأحداث، والعلاقات والمجردات، أما الموجودات فقد تفرعت بين عناصر حية وغير حية. والأحداث توزعتها أفعال حركية وأخرى زمنية، أما العلاقات فالمقصود بها تلك الإشارات المكانية والزمنية (تحت - وراء) والمجردات اتسمت بضآلتها في النص من مثل «المستحيل، المنى، الرجاء» ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى هيمنة الأفعال على المعجم الشعري نظراً للغبة الجارفة لدى «المتكلمة» في إنجاز الموضوع - الوحدة.

أما على صعيد العلاقات الدلالية بين حقول المعجم الشعري، فيمكننا تنظيم الحقول في التقابلات الآتية:

١- الضوء = العتمة

٢- الزمن - المكان

٣- السرور \neq الشدة والصعوبة

٤- الكائنات \neq الجمادات (عنصر موجود بالقوة)

٥- الحدث \neq الثبات (عنصر موجود بالقوة)

وإذا أمعنا النظر في هذه الثنائيات المتضادة أو المتناظرة وجدنا الحد الأول، الضوء، الزمن، السرور، الكائنات، الحدث: يوحى بالحياة والحركة، في حين أن الحد الثاني: العتمة، المكان، الشدة، الجمادات، الثبات يوحى بالموت. وبناءً على ذلك تتساوق دلالة الحد الأول مع «حضور الوحدة» بوصفها حركة حياة ونور وعكس ذلك، تتساوق دلالة الحد الثاني مع «غياب الوحدة» بوصفه انكساراً وتجزئةً وتأجيلاً لتقدم الشعوب العربية .

٣: البنية المعجمية والبنية الدلالية الكبرى او العامة:

ما دام البحث ينطلق من رؤية : منهجية تتسم بالشمول والالتعالي بين مكونات الوحدة النصية وعناصرها ، فمن الأجدر بنا التساؤل عن علاقة البنية المعجمية بكل من البنية الدلالية الكبرى والعامة لدى نازك الملائكة ، فالانتقال من التحليل الجزئي إلى التركيبي "مستوى أعمق واشمل"^(١) هو ما يسمُ الممارسات السيميائية والبنوية على ما يذهب "فان دايل" في استقصائه لخطاب موضوع - القراءة . ومن هنا السؤال عن علاقة المعجم بموضوع النص (البنية الدلالية الكبرى) والأيدولوجيا ، فعلى صعيد موضوع النص يتكتف النص "حدود الرجاء" في بؤرة دلالية

١- فان وايلك ، النص والسياق ، ص ١٨٣ .

مركزية "ضرورة الوحدة والنضال في سبيل إنجازها"، وتكثيف النص الشعري في هذه التيمة اللاشعرية يعود بالدرجة الأولى إلى أن القارئ يتجاوزُ جماليات النص الفنية ليموضع النص في قضية معرفية عبّر إجرائه لقوانين كامنة في ذاكرته من مثل "الحذف والتعميم والتركيب"^(١)، يُسلطها القارئ على النص ، للانتقال من التفاصيل إلى الكل / العام ، ومن هنا يختارُ القراء "من نصّ معيّن عناصر ومهمة" مختلفة باختلاف معارفهم واهتماماتهم وأعمالهم وآرائهم"^(٢)، وبناءً على ذلك تُمثّل البؤرة الدلالية المركزية الانفة تيمة النص، وتتبدى علاقة المعجم بهذه البنية من حيث أن هذه البؤرة تمتد وتنتشر عن طريق الكائنات / المفردات المعجمية ، لتنتقل هذه التيمة من مستوى الوجود بالإمكان إلى مستوى الوجود بالفعل ، وهذا يعني أن المضمون الإجمالي للنص يُمثّل الرتبة العميقة Deep structure^(٣) للنص ، فتأتي البنية المعجمية عبّر انتظاماتها وعلائقها في تجسيد هذه البنية وعليه يُمثّل المعجم السطحي السطحي للبنية العميقة ، فالمعجم عبّر انتظاماته التركيبية في النص ، ومن ثمّ حقوله الدلالية يعكسُ التيمة الرئيسة في النص . ويمكن التثبيت من ذلك بالعودة إلى المحاور / الحقول الدلالية للنص المذكور ، إذ ينتظم المعجم في عشرة حقول دلالية "١- الضوء ، ٢- الزمن ، ٣- المكان ، ٤- العتمة ، ٥- الشدة والصعوبة ، ٦- النبات ، ٧- الكائنات ، ٨- السرور

١- تون أ. فان ديك ، النص : بُناه ووظائفه ، ص ٦٥ .

٢- للوسع ل مفهوم "البنية العميقة" Deepstructure ينظر :

Joseph Childers and Gary Hentzi , the columbia Dictionary of modern literary and cultural criticism, p 75 .

٣- بوري لورمان، تحليل النص الشعري، ص ١٧٥، ١٧٤، الاستشهاد غير مباشر.

والفرح ، ٩- السوائل ، ١٠- الحدث“، إنَّ التَّمعن في هذه المحاور
الرئيسية يُساعدنا على رَدِّها للبنية العميقة ”ضرورة الوحدة والنضال في
سبيل إنجازها“، فهذه التُّيمة تتمفصل إلى قضيتين : الوحدة والنُّضال،
وبناءً على ذلك يُمكنُ أن للمحاور الدلالية ”الضوء، الزمن ، المكان،
البنات، السوائل، الكائنات“ أن تُمَثَّلُ ”الوحدة“ بوصفها فضاءً زمكانياً،
”كرونوتوب“ يتوفَّر على الكائنات المذكورة ، في حين أنَّ النضال .. ”في
سبيل الوحدة، يستغرق محاور العتمة الشدة الصعوبة الحدث، السرور
والفرح“، فالكفاح من أجل تحقيق الوحدة وإنجازها يفترض بالمكافحين
أن يمروا في ظروف صعبةٍ إلى أن يُتَوَجَّوا عملهم بـ”السرور والفرح“،
وهكذا فإنَّ العلاقة بين المعجم والبنية الدلالية الكبرى تشتغل في العمق
من بناء النص الشعري . أمَّا على صعيد العلاقة مع الرؤية العامة لمجمل
الخطاب الشعري، مع صعوبة ترسيخ النتائج في هذه النقطة ، فيمكن
القول إن الرؤيا ، رؤيا العالم ، لا تتجسَّدُ في إطار اللغة إلا باللغة، فمن
خلالها يمكنُ القبضُ على عالمها وحركتها تجاه قضية . من القضايا الملحة
على الشاعر / الشاعرة ، وكما يرى يوري لوتمان^(١)، فإنَّ معجم القصيدة
يتكوَّنُ من دوائر أو حقول تُشكِّلُ نظرة الشاعر إلى العالم، وإذا كان المعجم
الشَّعري يُمَثِّلُ لنا فضاء النص ، فإنَّ الكلمات تشكِّلُ كائنات هذا الفضاء .
وإذا أمعنا النَّظْرَ في المعجم الشعري لقصيدة ”حدود الرَّجاء“ لِننازك
الملائكة من خلال الحقول التي انتظمت فيها، وكذلك من خلال سياقاتها
النَّصبيَّة سوف نلاحظ أنَّها تَمْظَهَرُ لنا رؤيا مدسجمة دخلو من التَّضام

١- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص ١٧٥، ١٧٤، الاستشهاد غير مباشر.

والتناقض ، إذ إنَّ الحقول الدلالية كشفت عن هيمنة علاقتي الاشتمال والترادف على المعجم الشعري، فرؤية مثل هذه تتوازى مع الرؤية الشمولية لحركة القومية العربية في طرحها لمفهوم الوحدة بوصفها الدواء الناجع لكل مآسي الشعوب العربية ، دون الأخذ بالحسبان الاختلافات والفوارق والمتغيرات النفسية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية بين شعوب هذا العالم ، فهي تقفز على الاختلافات لتشهر الهوية الميتافيزيقية في وجه الواقع المختلف ، وهكذا فالمعجم الشعري يطرحُ علينا رؤية كلية - عامة ، ويربط بها مصيرُ كتلةٍ بشرية هائلة ، لها حركات اجتماعية وثقافية متباينة عن بعضها البعض .

٣-٤- الخاتمة :

حاولنا في الفصل الثاني المعنون بـ «المستوى المعجمي في القصيدة التقليدية عند نازك الملائكة» محاولة القبض على طبيعة المعجم الفني الذي يؤسس قصيدة الشاعرة، فوجدنا عند تحليلنا للقصيدة أن المعجم الشعري يتحرك بين أربع مقولات أساسية: الموجودات والأحداث والعلاقات والمجردات، وقد تبين أن المعجم يميل نحو استثمار طائغٍ للموجودات والأحداث على حساب المجردات. وربما يعود الأمر إلى طبيعة الموضوع - الوحدة - التي وجدت فيها الشاعرة الحل السحري لقضايا أمتها/ ولذلك حاولت إظهار تأثير «الوحدة» على كل الموجودات. من جهة أخرى تبين لنا من خلال التحليل أن الحقول الدلالية اتجهت نحو الانسجام بخصوص العلاقات الدلالية التي تحكمت بها فأغلب الحقول نسجت علاقاتها الدلالية - على صعيد المفردات الحقلية - وفق

علاقتي المترادف والاشتمال، ويمكن تبرير العلاقة الأولى، بأن طبيعة اللغة تسمح بذلك، أما الاشتغال فيعود برأينا إلى خصوصية موضوع «الوحدة» ذاتها كما أشرنا من حيث هي مقولة كلية تفترض علاقات استلزامية بين عناصرها ومكوناتها وكذا بين عناصر اللغة المعبرة عنها. ومن جهة ثالثة تخلو الحقول الدلالية على صعيد المفردات المكونة لها على ألفاظ متضادة تولد توترات درامية في البنية الدلالية.

الفصل الثالث

المستويان النحوي والصرفي في القصيدة التقليدية

أ. المستوى النحوي / التركيبي

تمهيد:

من الأهمية بمكان، الإشارة إلى أن الدراسة سوف تقارب تحت عنوان المستوى النحوي فضائين: الأول تنظيري، وفيه ستتناول اللغة والعملية التركيبية أولاً، واللغة الشعرية والنحو ثانياً، وثالثاً سنناقش: من نحو الجملة إلى نحو النص. وفي الفضاء (التطبيقي) الثاني، سوف نقارب أربعة محاور على التوالي: الظواهر النحوية في الخطاب الشعري، ودلالاتها، وعلاقتها بالرؤية العامة في القصيدة، وأخيراً، الترابط التركيبي للخطاب الشعري. وكذلك سنعالج في المستوى الصرفي محورين أساسيين: ينصب الأول على تأسيس مهاد نظري، يدور حول أهمية القراءة الصرفية في مقارنة النص الشعري، والثاني يشكل الفضاء التطبيقي للتحويلات الصرفية التي طرأت على الكلمة في السياق الشعري. كذلك سوف تتم مقارنة علاقة البنية النحوية - الصرفية مع البنية الدلالية والعامة لدى نازك الملائكة.

١ - الفضاء التنظيري:

أن المقاربة النقدية الحديثة تأسست على الدراسة الألسنية للمدونة اللغوية، ولذلك سوف نجد أنها تقسم النص - موضوع الدراسة إلى مستويات متعددة: «المستوى الصوتي، والصرفي، والمعجمي، والدلالي، والأسلوبي» و ثمّ، أخيراً المستوى التداولي. وإذا كانت المنطلقات شبه متماثلة، فإن المعالجات التحليلية والتفسيرية مختلفة، نظراً لاختلاف الموضوع - الهدف (النص) لدى كل من الألسنية والمقاربة النقدية. فالأخيرة تجد نفسها في مواجهة معقدة التركيب على عكس موضوع المقاربة الألسنية، الذي يتسم بالبساطة التركيبية والدلالية والأسلوبية. غير أن المقاربة الألسنية بمختلف أنواعها البنيوية، والوظيفية، والتوليدية - التحويلية،... لا تنفك تُضحُّ للمقاربة النقدية المفهومات والمصطلحات المستجدة في معالجاتها لمستويات الظاهرة اللغوية.

وهكذا يمكننا القول إن عمل الناقد/ الباحث النصي يبدأ من حيث ينتهي الألسني، إننا نقصد بذلك الدور الخطير الذي أدته الألسنية الحديثة في تطوير المقاربة النقدية، وما الإشارة إلى أعمال فردينان دوسوسور، وناعوم تشومسكي، ورومان جاكسون وبتوفي ومارتينيه في الدراسات النقدية، والاسترشاد بأجهزة المفهومات اللسانية لديهم، إلا دليل على تداخل الدرس اللساني والنقدي وتقاطعهما حول الظاهرة اللغوية، وتأثير الأول على الثاني بامتياز.

١ - ١ : الخطاب النقدي و علم التركيب:

لا يمكننا الحديث عن كائن محسوس متمثل بالخطاب Discours إلا حين توفر «اللغة» جملة من القواعد أو القوانين التجريدية (بمعنى القدرة الإجرائية غير المحددة على التكوين) في عملية تشكيل العبارة اللغوية، بدءاً من الصوتيمات (الفونيمات) وانتهاءً بالخطاب (النص)، مروراً بالصرفيمات (المورفيمات)، وذلك وفق محورين من العلاقات: العلاقات التركيبية^(١) التي تحدد «بالعلاقة التي تقيّمها وحدة ألسنية ما مع الوحدات الأخرى العائدة للمستوى نفسه والتي تمتزج معها لتشكيل بناء أو تركيباً Syntagme»^(٢)، وتتحقق هذه العلاقات عن طريق التجاور Contiguite بين الوحدات الألسنية، وتتسم بطابع خطي، أي أن العناصر اللسانية تتوالى بعضها وراء بعض على نحو زمني. والعلاقات الاستبدالية، وهي علاقات موجودة بالقوة (الإمكان)، غائبة فعلياً و «يتم تحديدها بعلاقات الإبدال بين الوحدات القادرة على القيام بالدور نفسه، وإذن بين علامات يمكن إبدالها فيما بينها»^(٣). وهذا المحور يتيح لمستعمل اللغة القدرة على الاختيار والانتقاء وفق ما تسمح به المنظومة اللغوية. وعلى هذا النحو يمكننا القول إن «الخطاب» هو نتاج تقاطع محوري التركيب والاستبدال في المادة اللغوية، إذ «متتالية صوتيمات تؤلف صرفيماً، وأخرى من الصرفيمات تشكل تركيباً، وثالثة من التراكيب تولد جملة وهذه

١ - استفدنا من العرض المحكم والمكثف لكتاب يوسف غازي، مدخل إلى الألسنية.

٢ - م.ن، ص ١٠٦.

٣ - يوسف غازي، م.س، ص ١٠٧.

الأخيرة تكون في تتابعها ما يعرف بالخطاب «Discourse»^(١) .

وإذا كانت الصوتيات تستقل بعلم مستقل هو الفونولوجيا (علم الأصوات)، والصرفيات بعلم المعجم، فإن «النحو» بوصفه فرعاً من علم التركيب العام للغة، يتولى أمر تنظيم «الكلمات» في «جمل»، والجمل في «خطاب». وهكذا يمكن أن نعرف «النحو» في مستوى أول، بأنه جملة القواعد التي تتعاقد وفقها العلامات اللغوية في جمل، أو أنه «مجموعة القواعد والبنى التي تفرض شخصيتها على مستخدمي اللغة، وهذه القواعد نفسها خارجة عن قوى وإرادة المتكلمين أولئك الذين في واقع الحال غير قادرين على إدخال تغيير أو تعديلات عليها»^(٢)، وبهذا الشكل يتسم «النحو» بخاصية الثبات نسبياً، على عكس «المعجم» الذي يتيح حرية شاسعة للمتكلم، فمن «هذه الزاوية نجد أن خلق وتوليد مفردات جديدة شيء ممكن حصوله، أما النظم النحوية فهي ثابتة في الأكثر الأعم ولا يستطيع فرد ما أن يزيد عليها أو يحذف منها»^(٣)، كما لو أن - وهو كذلك فعلاً - «النحو» لا يخضع لمنطق التاريخ، فالتغييرات التي تصيب البنية النحوية قليلة جداً، وبطيئة جداً، فضلاً عن كونها غير مدركة.

و«النحو» بهذه الصفة غير المدركة لدى مستخدم اللغة، من حيث هو قواعد ثابتة ومتعالية، يمارس سلطة استبدادية، إذ تبرز «فاشية» اللغة في المنظومة النحوية بعنف، الأمر الذي يجعل «التماثل» في بناء الخطاب أكثر هيمنة من «الاختلاف»، وتضييق بذلك مجالات المناورة لدى منتج اللغة، غير أنه من العدل - أيضاً - القول إن «النحو» مع محدودية «القواعد/القوانين» التي يتأسس وفقها، يتيح مجالاً شاسعاً من حرية التركيب. فانطلاقاً من قوانين محددة، يولد مستخدم اللغة عدداً لا نهائياً من العبارات والخطابات، وهذا ما يتيح للباحث/الواصف القدرة على الإمساك بالبنى العميقة المحددة للبنى السطحية المختلفة والمتباينة كما يذهب ناعوم

١- م.ن، ص ٢١٥.

٢- م.ن، ص ١٧١.

٣- يوسف غازي، م.س، ص.ن.

تشومسكي، في النحو التوليدي - التحويلي.

إن «النحو» يمارس في الواقع وظيفتين: تتمثل الأولى بتركيب الكلمات في جمل، والجمل في الخطاب، أي أنه «يمكن اعتباره وسيلة من وسائل إنتاج جمل اللغة»^(١)، والثانية تتجسد - بوصفها وسيلة إجرائية - في معرفة «المبادئ والعمليات التي تبني بها الجمل في اللغات المختلفة»^(٢)، أي أن الدراسة النحوية، تهدف إلى معرفة طبيعة العلاقات البنوية بين «الكلمات» الداخلة في بناء الجملة، ومن ثم الخطاب، وبذلك لا تقتصر الدراسة النحوية على «بنية الجملة»، وإنما تمتد نحو «بنية الخطاب» .

إن فضاء الجملة - بما يشتمل عليه من علائق تسود مكونات الجملة، وجملة الروابط التي وفقها تتعاقد الجمل فيما بينها، وأنواعها المختلفة، فضلاً عن عمليات تحليلها - هذا الفضاء هو حيز اشتغال «النحو»، الذي يتنطع للكشف عن «البنية العميقة» Deep structure للجملة أو الخطاب (النص)، انطلاقاً من البنى السطحية، التي يكشف تحليلها، حسب تشومسكي، أنها ترجع إلى عدد من «البنى العميقة المحدودة من مثل الفئات والوظائف والقواعد»^(٣). وهذا يعني أن البنية السطحية للخطاب ما هي إلا «لعبة» يمارسها الناص، للاحتيال على محدودية القواعد النحوية التي تضيق الخناق على حريته، وتشده نحو التماثل، فيما يسعى هو إلى التنوع والاختلاف.

١ - ٢ : الخطاب الشعري والنحو:

إن معاينة «تركيبية/نحوية» للخطاب الشعري تكشف - وببساطة متناهية - أنه يتشاكل مع غيره من الخطابات التي تنجز باللغة وفي إطارها، إذ «يعد الشعر - في حقيقته - نظاماً لغوياً يقوم - كغيره من الأنظمة اللغوية - بالتأليف بين الأدلة اللغوية، خالقاً من تألفها مجموعة من الجمل

١- ناعوم تشومسكي، البنى النحوية، ت: يوتيل يوسف عزيز، ص ١٣.

٢- م.ن. ص. ن.

٣- يوسف غازي، مدخل إلى الأسلية، ص ٣٠١.

المتابعة والترابطة والتمتعة بوحدة عضوية وبنوية، وبذلك يتشكل ما يسمى بالنص^(١)، وهو بذلك، يخضع - شاء ذلك أم أبى - إلى سطوة «النحو» وديكتاتوريته في الانتظام وفق قوانين محددة، غير أنه في الواقع يمارس تمرداً إرهابياً أيضاً، وهذا الإرهاب يتموقع في ذلك «اللعب» الذي يؤديه على اللغة بمختلف مستوياتها، ومنها «النحو»، أي أن فضاء لعبه يمتد بين حدود التماثل (مع قواعد النحو)، والاختلاف عنها، وهذه الخاصية هي التي لمسها م. ريفاتير في لغة الشعر يقول: «تختلف لغة الشعر عن الاستعمال اللغوي المشترك - وهذه واقعة يحس بها القارئ الأكثر سذاجة إحساساً غريزياً كثيراً. صحيح أن الشعر كثيراً ما يستخدم كلمات بعيدة عن الاستعمال المشترك وأن له نحوه الخاص، وأيضاً نحواً غير صالح وراء النطاق الضيق لقصيدة معينة، ومع ذلك، فقد يتفق أيضاً أن يستعمل الشعر كلمات اللغة اليومية ونحوها»^(٢).

لكن ينبغي عدم المبالغة في اختصاص «الخطاب الشعري» بـ «نحو خاص»، ذلك إن اختلاف «نحو» الخطاب الشعري عن «النحو العام» يتمثل في الواقع باستغلال أقصى الإمكانيات المحتملة للمستوى النحوي للغة، عن طريق تقديم المواقع النحوية وتأخيرها، وتكرار البنى العميقة وكذلك، زج اللغة الشعرية في توازيات تركيبية، وتدوير البنية النحوية... إلخ، إلى حد يحوز الخطاب الشعري على نحوه الخاص الذي يكون «غير صالح وراء النطاق الضيق لقصيدة معينة» على ما يقول ريفاتير. ومن هنا، فإن الحديث عن «لا - نحوية» / Ungrammaticality / Agrammaticalite الخطاب الشعري في إشارة إلى الانحرافات التي يرتكبها في انتظاماته المختلفة عن النماذج اللغوية الأخرى، يعد ضرباً من المجاز، وذلك لكون الخطاب الشعري Poetic discourse يسعى إلى استثمار القوانين النحوية بطرائق غير مألوفة، وغير مستخدمة في لغة الحياة اليومية، وبما يتناسب مع التقاليد الشعرية وأعرافها.

١ - شكري الطواني، مستويات البناء الشعري، ص ١٨٩.

٢ - مايكل ريفاتير، دلالات الشعر، ص ٧.

إن الانتظام النحوي للخطاب الشعري هو نوع من الاحتيايل على الأبنية النحوية المعتادة، لكنه يبقى في حيز التأويل النحوي، فهو «إن يلتقي مع قوانين اللغة، فإنه - في الوقت نفسه - يسجل خروجه عليها، ومراوغته الدائمة المستمرة، وهروبه المتكرر من نظامها السلطوي/ القهري، دون أن تفضي محاولاته التحريرية تلك إلى التخلي عن النظام النحوي اللغوي، أي خارج حدود اللغة حيث الرصف الفوضوي والعبثي لمكوناتها، وإنما يندفع النص الشعري إلى تشكيل بناء لغوية خاص (لغة خاصة/ فردية) دون أن يفقد علاقته مع اللغة العامة»^(١). وهكذا يتبدى لنا الخطاب الشعري محاولة في الكر، والفر، والإقبال، والإدبار، في علاقته بالنظام اللغوي عموماً، فهو يمثل قطب «الكلام» في ثنائية سوسير: اللغة/ الكلام، من حيث «إن مجال الكلام هو مجال الانتقاء والحرية والإبداع والخلق»^(٢). أما اللغة، فهي ذلك النظام الملزم «لجميع أفراد طائفة ألسنية واحدة، فضلاً عن كونها اجتماعية، غير خطية وذات طابع نفسي»^(٣)، كما أننا نستطيع أن نمثل الشعر بقطب الأداء في ثنائية ناعوم تشومسكي الكفاءة/ الأداء، على سبيل المجاز.

وإذا كانت علاقة الخطاب الشعري Poetic Discourse بالنظام النحوي تارة خضوعاً، وأخرى تمرداً عليه، فذلك يعود إلى و/ أو يدخل ضمن وظيفته التفكيكية في خلخلة الأنظمة اللغوية السائدة سواء في تجلياتها التداولية أو الأدبية، إذ إن الخطاب الشعري وفق هذه الوظيفة يعيد النظر ليس في العالم فحسب، وإنما في الوسيلة التي يتمظهر من خلالها هذا العالم، أقصد: الوسط اللغوي، وبالتحديد البنية النحوية منها التي تصر على تنميط الأساليب اللغوية، لأن الشعر كما يقول جان كوهن لا يتحقق «إلا بقدر تأمل اللغة، وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة،

١- شكري الطواني، مستويات البناء الشعري، ص ١٩٠.

٢- يوسف غازي: مدخل إلى الألسنية، ص ١٠٣.

٣- م.ن، ص.ن.

وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة، وقواعد النحو، وقوانين الخطاب^(١). وبهذا الشكل يحوز الخطاب الشعري على شخصيته المستقلة بوصفه نظاماً ينزاح عن اللغة المتداولة، صوتاً، ومعجماً، ودلالة وتركيباً (نحواً)، وذلك، لأن النص الشعري «ما هو إلا بناء لغوي خاص، أو عملية بناء لها قوانينها الخاصة المتميزة، وهذا القول من شأنه أن يحفظ للنص وحدته وکليته، واتصافه بالشعرية في جميع مكوناته»^(٢).

إن القوانين الشعرية لا تقوم بتشعير مستويات الأصوات، والمعجم، والدلالة فحسب، ولكنها تسعى نحو شعرنة «النحو» ذاته، أي باستثمار الإمكانيات التركيبية المتراكمة في نحو اللغة، وهو ما توقف عنده اللساني الروسي الرموق رومان ياكبسون في دراسته الشهيرة «شعر النحو ونحو الشعر»، وفي الواقع، فإن اهتمام ياكبسون بالوظيفة الفنية للنحو في الخطاب الشعري، يمكن أن نتلمسه على نحو خفي في تعريفه «للوظيفة الشعرية» Poetic function، من حيث أن «استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة»^(٣)، والمقصود هنا بـ «التركيز» و «لحسابها الخاص» هو تبئير «الخطاب» بوصفه شكلاً لغوياً متميزاً، يلفت انتباه المتلقي بطريقة بنائه الشعري، أي بكيفية استثمار الطرائق النحوية في تنظيم العلامات اللغوية.

ويمضي ياكبسون في تبيان استراتيجيات المستوى النحوي في تشكيل النص الشعري إلى درجة أن القيمة الفنية للنسيج النصي تتوقف عليها، يقول: «وتشكل المقولات النحوية (...)، وكذلك الوظائف التركيبية لأصناف الكلمات وأصنافها الفرعية، إذا صح القول، هيكل اللغة وعضليتها، ولهذا يشكل النسيج النحوي للغة الشعرية جزءاً كبيراً من قيمتها الداخلية»^(٤). وفي الواقع، ثمة

١- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص ١٧٦.

٢- شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، ص ١٩١.

٣- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص ٣١.

٤- رومان ياكبسون، م.س، ص ٨٢.

الكثير من التجارب الشعرية - على صعيد الشعرية العربية - تثبت حجة ياكبسون، من حيث أن طريقة البناء النحوي، أي تركيب الجملة الشعرية، يقرر شعرية النص الشعري، عبر خلخلة البنى النحوية السائدة والمتراكمة في اللغة، ونلمس ذلك في المدونات النصية لـ «أبي تمام، ..، وأدونيس، وسليم بركات... وغيرهم»، بل إن المستوى النحوي عند الأخير يسهم بالقسط الكبير في إنجاز الوظيفة الشعرية/ الجمالية من خلال إحداث مفارقات غير متوقعة بين البنية النحوية للجملة الشعرية والجملة الاعتيادية، بل وحتى الأدبية السائدة.

ويرى ياكبسون أن استثمار المقولات النحوية في إنجاز «أدبية» النص الشعري، يمر عبر مراعاة البنية النحوية الاعتيادية أو الخروج عليها، يقول: «إن الخاصية الملزمة للأدوات النحوية والمفاهيم النحوية تضطر الشاعر إلى مراعاة هذه المعطيات، وذلك إما بأن ينحو نحو التناظر وأن يعتمد على هذه النماذج البسيطة القابلة للتكرار والواضحة بما فيه الكفاية والتي تنبني على مبدأ ثنائي، وإما أن يتخذ الاتجاه المعكوس حينما يبحث عن «الفوضى الجميلة»^(١). غير أن الشاعر/ الناص، حتى وهو يساير المعطيات النحوية، فإنه، في الواقع، يسعى إلى الخروج عليها، وذلك باستحداث مركبات لغوية جديدة، باللجوء إلى تقنياتي التكرار والتوازي بتجلياتهما المتنوعة، الأمر الذي يجعل الائتلاف النحوي في القصيدة يضح طاقة شعرية هائلة. ويمكننا بهذا الصدد أن نمثل على ذلك بنص قصير لأدونيس:

«يَصْعَدُ الموتُ في درجٍ - كَفَاهُ

بَجَعُ وامرأةُ

يَنْزِلُ الموتُ في درجٍ - قدامهُ

شرراً، وبقايا

^١ - رومان ياكبسون، م.س، ص ٧١.

مُدُنٍ مُطْفَأَةٌ،»^(١)

فهذا النص القصير، يقوم في الواقع على بنية نحوية مجردة واحدة، تتسع في الشطر الثاني:

١ - فعل مضارع + فاعل + جار ومجرور + مبتدأ + خبر + اسم معطوف.

٢ - فعل مضارع + فاعل + جار ومجرور + مبتدأ + خبر + اسم معطوف + مضاف إليه + صفة.

غير أن هذا التشاكل التركيبي فضلاً عن توليده لبنية إيقاعية متشاكلة، فإنه مسؤول عن

توليد دلالات تقوم على التضاد، تثري العالم الدلالي للنص الشعري:

يصعد# ينزل، كتفاه# قدماه

بجع وامرأة_ حياة# شرر، وبقايا/ مدن مطفأة (موت).

إن هذا المثال، يوضح، على نحو جلي، دور المقولات النحوية في تشكيل الأثر الشعري،

انطلاقاً من البنية المتشاكلة، وهكذا يبدو أن «النحو، النحو القاحل نفسه يصبح شيئاً شبيهاً

بسحر إيحائي»^(٢). وتجد هذه الخاصية أثرها العنيف في الأغاني الشعبية، التي توظف بنى

نحوية محدودة في بناء مدونات نصية طويلة.

أما «الفوضى الجميلة» التي أشار إليها ياكبسون، فتمثل قطب «الاختلاف» المتمثل بخرق

القاعدة النحوية، وبدون هذا الانتهاك/ الخرق لا يمكن الحديث عن خصوصية اللغة الشعرية لأن

«انتهاك قانون اللغة المعيارية - الانتهاك المنظم - هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة

ممكنًا، وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر...»^(٣).

غير أننا يجب ألا ننسى أن هذا الخرق محكوم بالإمكانات التي يوفرها النظام النحوي للغة،

حتى لا تتحول الكتابة الشعرية إلى عالم عشوائي، غير قابل للتأويل والتفسير، إذ يتوقف

تفسير الجملة الشعرية على معرفة البنية النحوية، وطرائق تَبْنِيئِهَا، وهكذا لا يخرج الشعر

١- أدونيس، الأعمال الشعرية، ٥٢١/١.

٢- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص ٨٠.

٣- يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص ٤٢، في شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، ص ١٩٠.

عن النظام اللغوي بقدر ما يعيد بناءه «فالشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى»^(١) ، وهو بهذه «الإعادة البنائية» إن صح القول، يخلق قوانينه الخاصة التي تبقى على علاقة بالنظام اللغوي، أي أنه يبقى محكوماً بالإطار السوسيوثقافي بما فيه القوانين النحوية التي تشكل إطاراً من أطر معرفة العالم، لأن اللغة تبني العالم وفق المقولات النحوية المجردة وطرائق تركيبها في أنساق خاصة بكل لغة، فالموجودات يشار إليها بالاسم، والأحداث بواسطة الفعل، أما كفيات الوجود والحدوث فيعبر عنها بواسطة الصفة والحال^(٢). وهذا الإطار المعرفي (اللغوي) هو الذي يمكننا من فهم العالم وتفسيره والكتابة الشعرية لا تخرج عن ذلك، بقدر ما تستثمر كل الإمكانيات المعينة في اللغة الاعتيادية، لتعيد بناء العالم. وعلى هذا النحو، ينقل الشاعر/ الناص المستوى النحوي من وظيفته التركيبية إلى وظيفة سيميائية، تتولى تعضيد الوظيفة الجمالية للغة الشعرية.

١ - ٣: من نحو الجملة إلى نحو النص:

إن مواجهة نحوية - تركيبية لنص طويل أو قصير، تضع «نحو الجملة» Grammar of the sentence، من حيث كونه يتخذ من الجملة الوحدة الأساسية في التحليل، في مأزق خطير، وذلك لأن النص Text يشكل «وحدة كبرى شاملة لا تضمها وحدة أكبر منها، وهذه الوحدة الكبرى تشكل من أجزاء مختلفة تقع من الناحية النحوية على مستوى أفقي، ومن الناحية الدلالية على مستوى رأسي، ويتكون المستوى الأول من وحدات نصية صغرى تربط بينها علاقات نحوية، ويتكون المستوى الثاني من تصورات كلية تربط بينها علاقات التماسك الدلالية المنطقية»^(٣). ولما كانت هذه حال النص، فقد بدا أن «نحو الجملة» ليس قادراً على تقديم وصف واف لهذه الوحدة الكلية - النص. فكان لابد من طرح منهجية أوسع تحيط بالظاهرة النصية، وتمثلت بعلم اللغة

١- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص ٤٩.

٢- رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ص ٦٤.

٣- سعيد حسن بحري، علم لغة النص، ص ١١٩.

النصي الذي يعنى «بالظواهر التي تتجاوز إطار الجملة المفردة والتي لا يمكن تفسيرها تفسيراً كاملاً ودقيقاً إلا من خلال ما سمي بالوحدة الكلية للنص»^(١). ولقاربة المستوى التركيبي للنص، أفرز علم اللغة النصي ما سمي بـ «نحو النص» Grammar of the Text، في موازاة مع «نحو الجملة»، وذلك لتفسير المعضلات الجُمليّة، إذ أضحت الحاجة ماسة في «ظل وجود ظواهر تركيبية متعددة تقع خارج إطار الجملة المفردة مثل: الجمل المندمجة والمتداخلة، حالات الترابط النصي، عدم قابلية فهم الجملة دون فهم الجمل السابقة واللاحقة عليها...»^(٢) إلى مهام نظري أوسع من تحليل الجملة، لا يعترف باستقلالية «الجملة»، وإنما يتناولها ضمن الوحدة الكلية للنص. ومن هنا، يسعى «نحو النص» إلى استراتيجيات مختلفة/ مغايرة، هدفها تجاوز «قواعد إنتاج الجملة إلى قواعد إنتاج النص»^(٣). وتحدد مهمة «نحو النص» على المستوى التركيبي على وصف التماسك النحوي بين أجزاء النص، أي «العوامل التي يعتمد عليها الترابط على المستوى السطحي للنص، ما يتمثل في مؤشرات لغوية، مثل علامات العطف والوصل والفصل والترقيم، وكذلك أسماء الإشارة وأدوات التعريف والأسماء الموصولة وأبنية الحال والزمان والمكان، وتقوم بوظيفة إبراز ترابط العلاقات السببية بين العناصر المكونة للنص في مستواه الخطي المباشر للقول»^(٤). مع الإشارة إلى أن «نحو النص» ينزع نحو الكشف عن التماسك الدلالي للنص، فالنحو ليس مستوى طارئاً على البنية الدلالية للنص، بقدر ما يحتضن دلالة النص وينتجها، أما على صعيد هذه القراءة، فإننا سنوجه «نحو النص» بالدرجة الأولى إلى الإجابة على كيفية الترابط النحوي/ التركيبي للنص الشعري، وعلاقة ذلك الترابط بالتماسك الدلالي، انطلاقاً من أن «النص الشعري» بوصفه بناء تركيبياً دالاً، لا يكشف فقط عن كيفية تعامل الشاعر

١- م.ن، ص ١٢٢.

٢- شكري الطوانسي، مسويات البناء الشعرية...، ص ١٩٢.

٣- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٦٣، ٢٦٤.

٤- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص

مع الأدوات النحوية، وإنما يتعدى ذلك إلى الكشف عن بنائه.

٢ - القراءة التطبيقية:

بعد القراءة النظرية للمستوى النحوي، وتبيان دوره في بناء النص الشعري، نتوجه الآن إلى اختبار الأدوات التي نظر لها، في قصيدة «أجراس سوداء»^(١)، بغية تحليل ثلاث ظواهر تتعلق بالمستوى النحوي: الظواهر النحوية، ودلالاتها وعلاقتها بالرؤية العامة أولاً، ونحو النص ثانياً، وشعرية النحو ثالثاً:

٢ - ١: توصيف النص:

«أجراس سوداء»، قصيدة من النمط التقليدي، تنتظم وفق البحر الخفيف، وتتكون من ستة مقاطع وفق الآتي:

١ - المقطع الأول: ١ - ٤.

٢ - المقطع الثاني: ٥ - ٨.

٣ - المقطع الثالث: ٩ - ١٢.

٤ - المقطع الرابع: ١٣ - ١٦.

٥ - المقطع الخامس: ١٧ - ٢٠.

٦ - المقطع السادس: ٢١ - ٢٤.

وهكذا، نجد أن المقاطع تتوازن من حيث عدد الأبيات، فكل مقطع يتشكل من أربعة أبيات، وهذا ما يسمح لنا بتتبع الظواهر النحوية في كل مقطع، ثم القيام بعملية ربط بين مفاصل النص.

٢ - ١ - ١: المقطع الأول:

١ - لِنَمْتُ فَالْحَيَاةُ جَفَّتْ وَهذِي أَلَا كُؤْسُ الْفَارِغَاتُ تَسْخَرُ مِنَّا

٢ - وَغَيُومُ الدُّهُولِ فِي أَعْيُنِ الْأَيِّمِ أَمِ عَادَتُ أَجْلَى وَأَعْمَقَ لَوْنَا

١ - نازك الملائكة، الديوان، ٢/١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩.

٣ - وسكونُ الحياةِ في جَسَدِ الأحلامِ لم يُبقِ قَطُّ للعيشِ معنى

٤ - وفراغُ الآهاتِ أثبتَ أننا قد فرغنا من دورنا وانتهينا

٢ - ١ - ١ - ١ : تحليل المقطع جملياً^(١):

١ - لِنَمُتْ ← جملة بسيطة.

٢ - فالحياةُ جَفَّتْ ← جملة متداخلة.

٣ - وهذي الأكؤسُ الفارغاتُ تسخرُ منا ← جملة متداخلة/ ممتدة.

٤ - وغيومُ الذُهورِ في أعينِ الأيامِ عادتِ أجلى وأعمقَ لونا ← جملة متداخلة/ ممتدة

٥ - وسكونُ الحياةِ في جسدِ الأحلامِ لم يبقِ قَطُّ للعيشِ معنى ← جملة متداخلة/ ممتدة.

٦ - وفراغُ الآهاتِ أثبتَ أننا قد فرغنا من دورنا وانتهينا ← جملة متشابهة.

انطلقت القراءة من المبدأ التركيبي في تحديدها لجمال المقطع النصي، وبناء على هذا التحديد

نجد أن المقطع تننظمه أربعة أشكال من الجمل:

١ - جملة بسيطة (١).

٢ - جملة متداخلة (١).

٣ - جملة متداخلة/ ممتدة (٣).

٤ - جملة متشابهة (١).

وبالنظر إلى الطبيعة التركيبية لهذه التراكيب الجمالية، نجد أن الجملة النحوية تمتاز

بالتداخل والتعقيد ما خلا الجملة الفعلية الأولى «١ - لِنَمُتْ»، في حين تهيمن الجمل الاسمية

المتداخلة، والممتدة والمتشابهة على المقطع، الأمر الذي يسبغ حالة من الثبات والجمود على

^١ - اعتمدنا في تحليلنا لجمال النص على محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية (دراسة لغوية نحوية)، الإسكندرية منشأة المعارف، ط١، ١٩٨٤، الباب الثالث (أنواع الجمل)، ص ١٤٩ - ١٦٤. والدارس يحدّد أنواع الجمل استناداً إلى الدراسات النحوية المعيارية واللسانية الحديثة، ويخرج بسبعة أنواع من الجمل، يتجاوز من ناحيتها الإجرائية التحديد التقليدي، وهي: الجملة البسيطة، والممتدة، والمزدوجة/ المتعددة، والمركبة والمتداخلة والمتشابهة. فتحت الجملة البسيطة تنطوي الجملة الفعلية أو الاسمية التي تتكون من مركب إنشائي واحد ويؤدي فكرة مستقلة مثل حضر محمد، والشمس طالعة... إلخ.

الفضاء الدلالي للمقطع، وهذا ما سيبدو لنا عبر التحليل التركيبي للجمل المكونة للنص:

إن الجملة البسيطة (١ - لِنُمْتُ) مركب فعلي (م ف) وفق علاقة إسناد تجمع الفعل (نمت) إلى الفاعل المستتر (ضمير الجمع نحن)، لكن الضمير (ر) يحتمل أن يشير إلى الجماعة أو الاثنين، والاحتمالات قائمة، في ظل الغموض الذي يكتنف جمل المقطع، ويتخذ المركب الفعلي البنية التجريدية الآتية:

أداة جزم+ فعل مضارع+ ضمير مستتر (فاعل)

أما الجملة المتداخلة (٢ - فالحياة جفّت)، فهي مكونة من مركبين: اسمي (م.س) وفعلي (م ف)، والجملة تتضمن عمليتي إسناد بينهما تداخل تركيبية على النحو الآتي:

أداة ربط+ اسم (مبتدأ)+ فعل+ ضمير مستتر (فاعل=هي)، ولما كانت هذه الجملة قابلة للتأويل بمفرد (جفّت هي)=جافة، فيمكن العودة بالجملة المتداخلة إلى أصلها البسيط وفق التشجير الآتي:

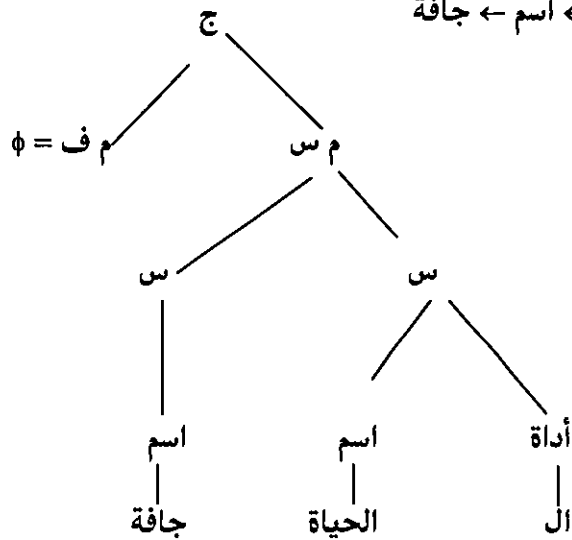
ج ← م س + م ف

م ← س ← س + س

م ف ← φ

س ← اسم ← الحياة

س ← اسم ← جافة



إن الجملة المتداخلة على المستوى التركيبي، جاءت لتعقد البنية من جهة، وتفسر دلالة الجملة الأولى: فسبب الموت هو جفاف الحياة.

وتأتي الجملة المتداخلة/ الممتدة لترتقي بالتعقيد البنيوي للجملة المتداخلة خطوة أخرى، وهذه الجملة تنطوي إلى خاصيتين الأولى: التداخل، والثانية التمدد أو التطويل هو ناتج عن توسيع الجملة بإدخال عناصر غير إسنادية إلى المركب الإسنادي الأساسي، ويرى محمد إبراهيم عبادة أن وسائل امتداد الجملة تركز في أمرين: «ما يتعلق بالفعل من مفعول به أو ما يدل على زمانه أو مكانه أو درجته أو نوعه أو علته أو آله (...) ب - ما يتعلق باسم سواء أكان الاسم طرفاً في الإسناد أم لا ويكون ذلك بذكر نعت أو توكيد أو بدل أو معطوف أو حال وليس من هذه المتعلقةات مركب إسنادي»^(١).

وعلى هذا النحو، فإن التداخل والامتداد يسمان هذه الجملة التي عمقت من تعقيد البنية التركيبية: أما التداخل فيظهر من مجيء الخبر جملة اسمية: وهذي الأكؤس () تسخر منا). أما الامتداد، فهو إلحاق الصفة (الفارغات) بالاسم الأكؤس. وبناء على ذلك يمكن تقديم البنية التجريدية الآتية:

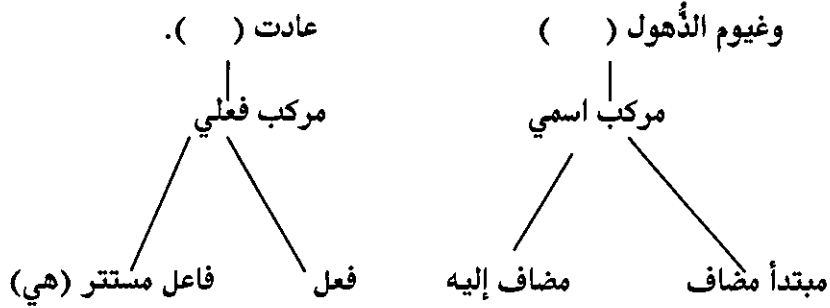
أداة إشارة+ اسم+ اسم+ فعل+ حرف جر+ ضمير، إلا أننا نستطيع القيام بإعادة كتابة أخرى للجملة عبر تأويل الفعل المضارع بمفرد (ساخرة)، فنكون بإزاء ما يلي:

أداة إشارة+ اسم+ اسم+ اسم+ حرف+ ضمير (مجرور)، والسؤال الذي يطرح هنا ما دور مركبي الصفة= الفارغات والجار والمجرور= منا. فمن الناحية التركيبية يلاحظ أن العناصر الامتدادية تضيف تعقيداً على المستوى التأويلي، حيث وضحت هذه الجملة قليلاً من الغموض الذي يكتنف الضمير المستتر في الجملة البسيطة (١ - لنمت) من خلال العنصر الامتدادي «منا»،

١- محمد إبراهيم عبادة: الجملة العربية (دراسة لغوية نحوية)، ص ١٥٣.

أما الصفة «الفارغات»، فجاءت تدعم البنية الدلالية الأولى والثانية: الموت وجفاف الحياة بالكؤوس الفارغة، وهكذا نجد أن البنية الدلالية تنمو على نحو عضوي في المقطع النصي.

وعلى المنوال ذاته تُراكم الشاعرة جملة مشابهة، إذ تأتي الجملة الرابعة (وغيوم الذهول في أعين الأيام عادت أجلى وأعمق لونا)، وهي أيضاً تقوم على التداخل والامتداد. وهذه الجملة يمكن قراءتها وفق تأويلين: التأويل الأول: ويستند على كونها جملة اسمية تبدأ بالاسم (وغيوم)، ويتحدد التداخل بالمكونات:



غير أن هذه الجملة المركبة قابلة للتأويل بمفرد، إذ يمكن استبدال المركب الفعلي ب باسم مشتق (عائدة)، وعليه نكون بإزاء جملة اسمية ممتدة: مبتدأ (مضاف) + مضاف إليه + خبر. غير أن الامتدادات الأخرى (في أعين الأيام/ أحلى وأعمق لونا). تبقى طارئة على التركيب الاسمي. ولهذا تفترض القراءة أن التركيب الوارد في النص محول عن بنية تركيبية فعلية بالأساس.

(وعادت غيومُ الذهول في أعينِ الأيامِ أجلى وأعمق لونا)، كما أن الجملة الكائنة قابلة للانتظام وفق القواعد العربية على النحو الآتي: (وعادت غيومُ الذهولِ أجلى وأعمق لونا في أعين الأيام).

وبذلك تكتسب الجملة الجديدة موقعاً لها ضمن فضاء الجملة الممتدة. أما العناصر الامتدادية فتمت عن طريق المسند إليه (غيوم الذهول) عبر الحال (أجلى وأعمق) والتمييز (لوناً) والجار والمجرور والمضاف إليه (في أعين الأيام). وبناء على ذلك تنتظم الجملة في البنية التجريدية:

حرف عطف+ فعل+ اسم+ اسم+ اسم+ حرف + اسم+ اسم+ حرف جر + اسم + اسم ←
حرف عطف+ فعل ماض + فاعل (مضاف) + مضاف إليه + حال + حرف عطف + حال + تمييز
+ حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه. ونستطيع الآن القول إن الجملة الرابعة (وغيوم....)
قد مرت بالتحويلات البنيوية الآتية:

١ - جملة اسمية متداخلة ممتدة ← ٢ جملة فعلية ممتدة ← ٣ جملة بسيطة (عادت غيوم الذهول) أما على المستوى الدلالي، فالجملة تُراكم وتعمق من معنى البنى الدلالية التي مرت، الدائرة حول الموت والجفاف والعبث.

كذلك تواجهنا جملة متداخلة/ ممتدة (وسكون الحياة في جسد الأحلام لم يبق قط للعيش معنى) وهذه الجملة كمثيلتها السابقة جملة محوَّلة عن جملة فعلية:

(ولم يبق سكون الحياة في جسد الأحلام معنى للعيش قط)، غير أن هذه الجملة تكون منزاخة عن بنية أخرى:

(ولم يبق سكون الحياة معنى للعيش في جسد الأحلام قط)، وبهذا الشكل ثمة جملة فعلية ممتدة، تتكوّن من:

- ١ - مركب فعلي مسبوق بأداة نفي وجزم: (ولم يُبقِ سكونُ الحياة معنى).
- ٢ - مركب الجار والمجرور (للعيش) متعلق بالفعل لم يبق.
- ٣ - مركب الجار والمجرور الإضافي (في جسد الأيام) متعلق بصفة محذوفة من (معنى).
- ٤ - ظرف منقطع عن الإضافة، جاء للتأكيد على مقولة النفي (لم يبق...).

إن تحليل الجملة على المستوى النحوي يكشف عن تدرج تعقيد البنية النحوية للمقطع النصي، إذ انتقل النص من الجملة البسيطة إلى الجملة المتداخلة فالمتداخلة الممتدة - إذ تؤكد الأخيرة بدورها على انطفاء الحياة إلى الجملة المتشابكة الأخيرة في المقطع الأول:

ويمكن تحديد الجملة المتشابكة بكونها «الجملة المكونة من مركبات إسنادية أو مركبات مشتملة على إسناد»^(١). وعادة ما تتداخل فيها الجملة المتداخلة بالمركبة بالمزدوجة أو المتعددة. وتأتي الجملة الأخيرة في المقطع الأول لتجسد لنا هذا التشابك بين هيئات تركيبية متعددة:

(وفراغ الآهات أثبت أنا قد فرغنا من دورنا وانتهينا)، لكن الجملة تقبل إعادة كتابة أخرى:

١ - وأثبتَ فراغُ الآهاتِ أنا قد فرغنا من دورنا ← جملة فعلية ممتدة.

٢ - وانتهينا ← جملة فعلية بسيطة.

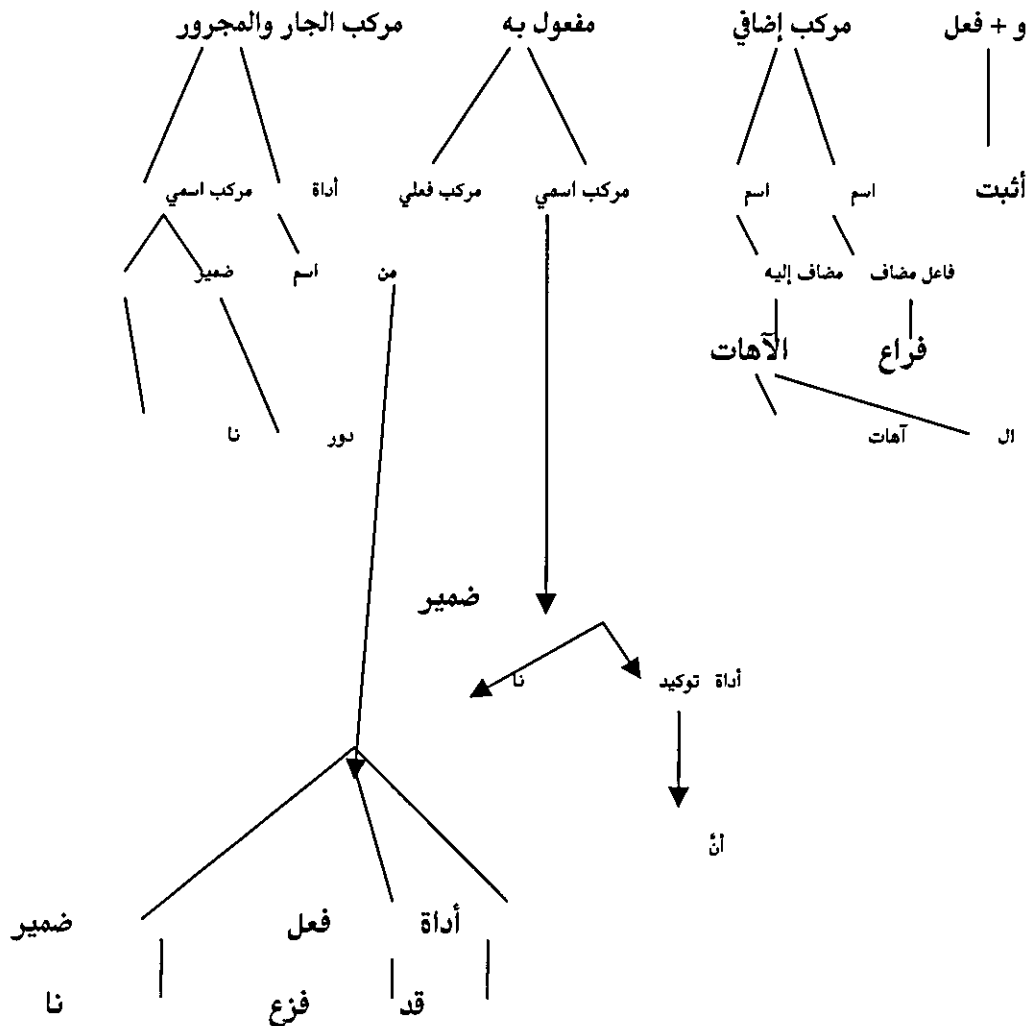
وإذا كانت الجملة (ح) التي ترتبط عن طريق حرف العطف (و) مع (١) لا تحتاج إلى

تفسير، فإن (١) تنطوي على تعقيدات تركيبية تحتاج إلى تفسير وفق الآتي:

١ - محمد إبراهيم عبادة: الجملة العربية، ص ١٦٣.

(وأثبت فراغ الآهات أنا قد فرغنا من دورنا) حيث يفرز التحليل مركبات عدة:

ج ← مركب فعلي (م ف)



إن الترسيمة السابقة توضح التعقيد الذي تقوم عليه الجملة المتشابكة، وقد تبين لنا أنها تتكون من جملتين: جملة فعلية ممتدة+ جملة فعلية بسيطة. وبذلك يتأسس المقطع الأول من الجملة البسيطة ثم المركبة، فالمتداخلة، فالمتشابكة، أي من البساطة إلى التعقيد.

٢ - ٢ - ١ - ٢ - دلالات البنى التركيبية:

كما تبين لنا من القراءة النحوية لجمال المقطع الأول هيمنة الجمل الاسمية التي رسخت من «بنية الموت» والتي شكلت محوراً دلالياً أساسياً، وجاءت الجمل الأخرى توسيعاً وتمطيماً لها،

وتجدر الإشارة إلى البنية الدلالية تتأسس وفق طرح الشاعرة فكرة كلية، هي «الموت»، ثم البرهان عليها بأفكار جزئية تعبر عن حقول صغيرة من الحياة، والشاعرة بذلك انتقلت من الكل إلى الجزء، إذ تضافر الأجزاء شكل الكل (الموت).

٢ - ١ - ٣: نحو النص:

يأتي نحو النص ليكشف عن طريقة ربط جمل النص ببعضها، فالنص على المستوى النحوي، ليس جملاً منفصلاً، بقدر ما تتضافر الجمل فيما بينها لتشكل عنقوداً متماسكاً يسمى النص، ولكن يجب أن نميز بين نوعين من الربط النصي، الدلالي والنحوي - والأخير هو ما يهمنا إذ (يتحقق من خلال أدوات الربط النحوية الروابط)^(١)، والرابط النحوي يتسم بطبيعة (خطية أفقية تظهر على مستوى تتابع الكلمات والجمل)^(٢). وإذا كان الأمر كذلك، فكيف تم ربط جمل المقطع الأول، وماهي الأدوات التي ساهمت بذلك:

إذا ما عدنا إلى التحليل الجملي للمقطع، الفقرة (٢-١-١ - ١-١) سوف نجد أن المقطع يرتبط وفق الأدوات الآتية:

ج ١ - لنمت.

الرابط - ف

ج ٢ - الحياة جفت.

الرابط - و

ج ٣ - هذي الأكؤس الفارغات تسخر منا.

الرابط - و

ج ٤ - غيوم الذهول في أعين الأيام عادت أجلى وأعمق لونا

١ - سعيد حسن بحيري: علم لغة النص، ص ١٢٢.

٢ - م. ن. ن. ص.

الرابط - و

ج ٥ - سكون الحياة في جسد الأحلام لم يبق قط للعيش معنى

الرابط - و

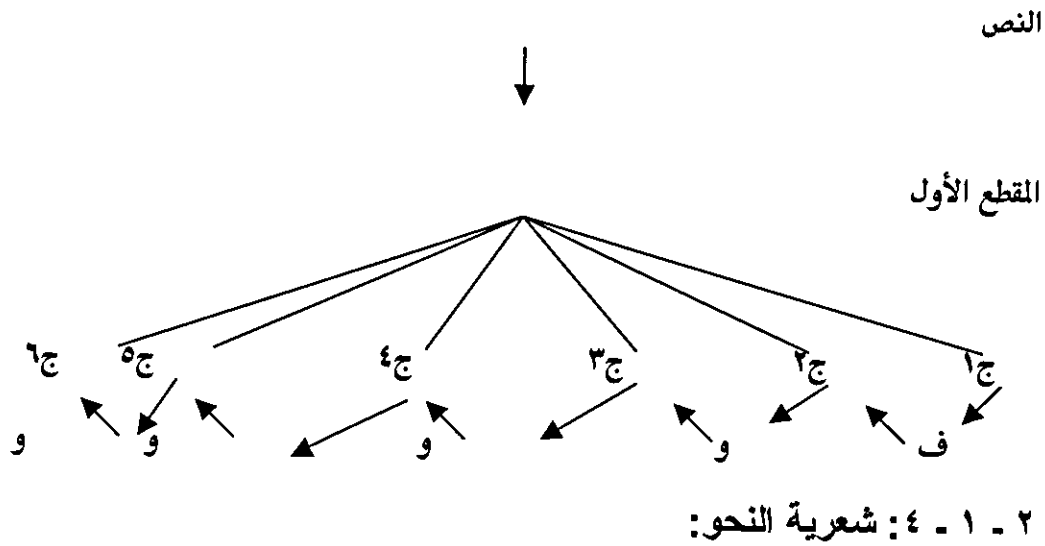
ج ٦ - فراغ الآهات أثبت أنا قد فرغنا من دورنا وانتهينا

وكما يكشف التوزيع الجديد، فإن جمل النص ترتبط فيما بينها بأداتي ربط هما: الفاء والواو. أما الربط بالفاء فقد تم بين ج ١ و ج ٢ و«الفاء من حروف العطف ولها ثلاثة مواضع: يعطف بها وتدل على الترتيب والتعقيب مع الإشراك، تقول ضربت زيدا فعمراً، والموضع الثاني أن يكون ما قبلها علة لما بعدها ويجري على العطف والتعقيب دون الإشراك كقوله ضربه فبكي وضربه فأوجعه إذا كان الضرب علة البكاء والوجع، والموضع الثالث هو الذي يكون للابتداء وذلك في جواب الشرط كقولك إن تزرني فأنت محسن، يكون ما بعد الفاء كلاماً مستأنفاً يعمل بعضه في بعض»^(١). وعليه فالفاء تؤدي دورين على الصعيد الوظيفي والاستثناف. وإذا دققنا في العلاقة بين ج ١ و ج ٢، نلاحظ أنها قائمة على أن الأولى علة للثانية، فالموت (لنمت) علة/ سبب الحياة الجافة (الحياة جفت)، وهكذا أفادت «الفاء» الاستثناف والتعقيب، إذ جفاف الحياة جاء بعد الموت. أما الواو فقد استأثرت بربط بقية جمل المقطع (ج ٢، ج ٣، ج ٤، ج ٥، ج ٦). ووظيفة «الواو» بوصفها أداة من أدوات «الربط الخطي» «تكون للجمع بين المعطوف والمعطوف عليه في الحكم والإعراب جمعاً مطلقاً، فلا تفيد ترتيباً ولا تعقيباً»^(٢) وعليه، فالجمل (ج ٣، ج ٤، ج ٥، ج ٦) تتوالى وراء بعضها من دون ترتيب ولا تعقيب، وما يجمعها هو الحكم الإعرابي كونها جملاً اسمية مرفوعة، وأنها متقاربة دلالياً، فكلها رغم انعدام الترتيب والتعقيب بينها، تفيد فكرة الموت أو أنها تشكل حقلاً دلالياً تتوجه فكرة «الموت» بامتياز.

١- ابن منظور، لسان العرب، ١١٦/١١.

٢- الشيخ مصطفى الغلايني، جامع الدروس العربية، ٣/٢٤٥.

إن دور أدوات الربط في النص، تبدو استراتيجية، لأنها تنظم أجزاء عالم النص الشعري، إذ تمفصل هذا العالم اللغوي عن بعضه، وتنظمه، لأن النص «جملة من الأحداث والوقائع تؤديها عدد من الذوات تجري في الزمن والفضاء، وهي نفسها تخضع في جريانها للمدى والتتابع والترتيب، أي أن ذلك العالم مرتب كذلك، إذ النص مثل العالم الذي ينقله أو يصوره يتكون من عناصر تربط بينها علاقات، هذه العلاقات تؤدي بأدوات الربط»^(١). ويمكننا الآن تقديم خطاطة بجمل النص وهي مرتبطة فيما بينها.



في الفضاء التنظيري تحدثنا عن دور النحو في شعرنة القصيدة الشعرية، نظراً لكون الخطاب الشعري استعمال خاص للنظام اللغوي، الأمر الذي يحدث اختراقات وانتهاكات للبنى النحوية السليمة، أو المعتادة في الحياة اليومية أو في الكتابة السائدة عادة، وبذلك يختلف النظام النحوي للنص الشعري عن مثيله من الأنظمة المنجزة في إطار اللغة الطبيعية، ويتحدد دور النحو في تشعير النص الشعري في عاملين: أ - التوازي و ب - الانحراف. وإذا كان التوازي يتحقق عبر آلية التكرار تكرار البنية النحوية على نحو ملفت - فإن الانحراف النحوي يتحقق عبر خرق

١ - الأزهر الزناد: نسج النص، ص ٤٣.

القاعدة النحوية الأصلية من خلال عمليات التقديم والتأخير والتحويل الأمر الذي يؤثر على تنظيم «المعنى» في النص .

وعلى سعيد المقطع الأول نجد أنه قد تم استثمار العاملين في المقطع، فوق «التوازي» تم

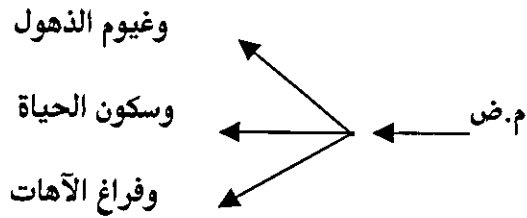
تنظيم الجملتين (٤، ٥) والجزء الأول من الجملة (٥) :

٤ - وغيوم الذهول في أعين الأيام عادت أجلى وأعمق لونا.

٥ - وسكون الحياة في جسد الأحلام لم يبق قط للعيش معنى.

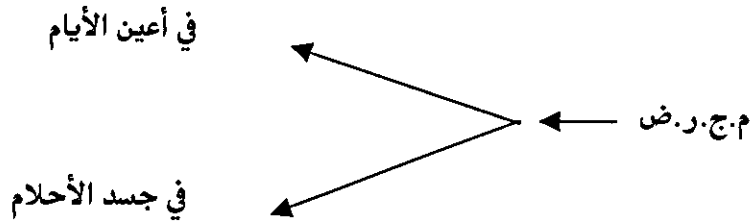
٦ - وفراغ الآهات.

ونلاحظ أن المركب الإضافي الذي يتكون من: المضاف والمضاف إليه قد تصدر الجمل الثلاثة:



وكذلك تنطوي الجملتان (٤) و (٥) على تماثل تركيبى يمثله مركب الجار والمجرور

الإضافي:



وإذا كان الأمر كذلك فما دلالة ذلك؟

يرى رومان ياكبسون أن التوازي يكسب الأنساق الشعرية «انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في

الآن نفسه»^(١)، وبناء على ذلك، فإن تكرار المركب الإضافي ومركب الجار والمجرور قد منح

١ - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص ١٠٦.

النص طاقة إيقاعية، من حيث أن الإيقاع يقوم على تكرار وحدات صوتية/ تركيبية خلال مدة من الزمن، وعلى الصعيد الدلالي، فلا يخفى أن البنية التركيبية نفسها قد أفرزت تنوعات دلالية للفكرة الرئيسية التي تهيم على المقطع (فكرة الموت). غير أننا لو عدنا إلى المقطع سوف نجد أن الاسم المضاف: /الحياة/ هذي الأكويس/غيوم/سكون/فراغ. الذي تصدر جمل المقطع انتظم وفق التوازي ودعم من فكرة الثبات والجمود التي سيطرت على العالم الدلالي. فكما هو معروف فإن الأسماء توحى بالسكون، أي أنها تسهم في إبراز الطابع الوصفي للفكرة الشعرية. وهذا ما وجدناه في النص عبر التحليل التركيبي.

وعلى صعيد الانحراف، فالشاعرة اتبعت خطين من البناء التركيبي للجمل، وفي الخط الأول، ظلت وفيه للسنن النحوية، وذلك بتكرار البناءات النحوية المعتادة كما في الجملة (١) و (٢) و (٣)، غير أنها في الخط الثاني عمدت قليلاً إلى المخالفة التركيبية كما في الجملة (٤) و (٥) و (٦)، إذ كشف التحليل النحوي أن الجملتين مرتا بتحويلات متعددة. فالجملة (٥)، على سبيل المثال، تكشف عن صدارة (المركب الإضافي=سكون الحياة) وذلك بإزاحة الفعل (لم يبق) إلى ما بعد الجار والمجرور (في جسد الأحلام) وهذا الانحراف اقتضاه تدعيم فكرة الموت بتصدير النص بالجملة الاسمية من جهة وتدعيماً للإيقاع العروضي من جهة أخرى.

٢ - ١ - ٢ : المقطع الثاني:

- ٥ - وعميقاً في الليل نَسْمَعُ أقدا مَ الليالي في رهبةٍ ووجوم
 ٦ - ودويُّ الأجراسِ يُنذرنا أنَّ لا انتهيانا من دورنا المحموم
 ٧ - أنَّ ما في الكؤوسِ يُوشكُ أن يند ضبَ إلا من حفنةٍ من هموم
 ٨ - أنَّ ما في العيونِ من عطشِ الأح لامِ أمسى رماناً حُبُّ قديم^(١)

٢ - ١ - ٢ : التقطيع الجملي:

١ - نازك الملائكة، الديوان، ١٠٧/٢.

١ - نسمع أقدام الليالي في رهبة ووجوم ← جملة ممتدة.

٢ - ودوي الأجراس يندرننا أنا انتهينا من دورنا المحموم ← جملة متشابكة.

٣ - أن ما في الكؤوس يوشك أن ينضب إلا من حفنة من هموم ← جملة متشابكة.

٤ - أن ما في العيون من عطش الأحلام أمسى رماد حب قديم ← جملة متشابكة.

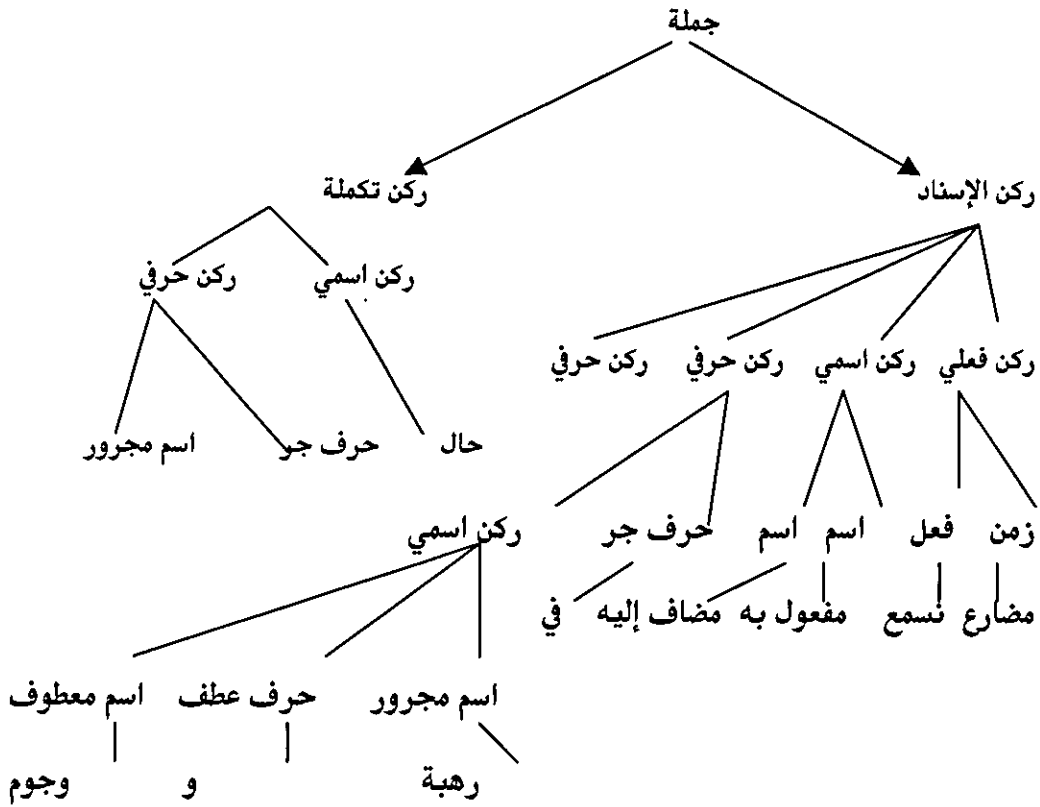
في تحليلنا^(١) أو تسويغنا للأبنية التركيبية، نجد أن الجملة (١) تحتاج إلى تفسير تركيبى فقد سبقت الجملة الفعلية (نسمع أقدام الليالي...) بهيئة تركيبية (عميقاً في الليل) وهذا ينحرف عن البنى التركيبية المعتادة في اللغة العربية. فالجملة الكاملة تتكون من المركبات الآتية: ركن اسمي + ركن فعلي + ركن اسمي + ركن تكملة + ركن اسمي = نسمع أقدام الليالي في رهبة ووجوم. لكن اللغة العربية تتوفر على بنية عميقة وأساسية تبدأ بالفعل:

فعل + فاعل + مفعول به، وهذه البنية تشكل في الواقع مركباً إسنادياً يمكن التعبير عنه ب ركن الإسناد ← ركن فعلي + ركن اسمي + ركن اسمي، غير أن الجملة الفعلية غالباً ما تتوسع فيرتبط بها الجار والمجرور، فيأخذ ركن الإسناد ← ركن فعلي + ركن اسمي + ركن اسمي + ركن حرفي. كذلك تتوسع الجملة الفعلية، فتحوز تكملة، وهذه التكملة تعود إلى الجملة. واستناداً إلى ما سبق يمكن أن نعلل تقدم الهيئة التركيبية (عميقاً في الليل) بوصفها تكملة (امتداداً) للجملة الفعلية التي تأخذ الترتيب الأصولي الآتي:

ونسمع أقدام الليالي في رهبة ووجوم عميقاً في الليل. ويمكن تمثيل الجملة بواسطة الشجر

الآتي:

١ - ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (الجملة البسيطة)، الفصل الثاني: الجملة، ص ٢٣.



غير أن الموقع الحقيقي للهيئة التركيبية (عميقاً في الليل) بوصفها هيئة حالية يجب أن تتموقع بعد المركب الإضافي (أقدام الليالي = المفعول به) من حيث أن الحال «وصف فضلة يذكر لبيان هيئة الاسم الذي يكون الوصف له»^(١)، وهكذا، تحوز الجملة الفعلية الممتدة على أصوليتها الملائمة للقواعد العربية، وتصبح الهيئة الحالية (عميقاً في الليل) تكملة/توسعة للمفعول به:

ونسمع أقدام الليالي عميقاً في الليل في رهبة ووجوم.

وتتجه الجملة (٢) نحو التعقيد البنائي عبر تشابك ثلاث جمل:

أ - ودوي الأجراس يندرنا ← جملة اسمية مركبة.

ب - أنا انتهينا ← جملة اسمية مركبة.

١ - الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ٧٨/٣.

ج- انتهينا من دورنا المحموم ← جملة فعلية ممتدة (تكملة).

لتأويل الجملة (أ)، فإن العربية تتوفر على البنى العميقة الآتية:

فعل + فاعل + مفعول به (١)

فاعل + فعل + مفعول به (٢)

فعل + مفعول به + فاعل (٣).

وبناء على ذلك يمكن تفسير (الجملة (أ) وفق البنية (٢) وبالتالي تكون الجملة اسمية، أو

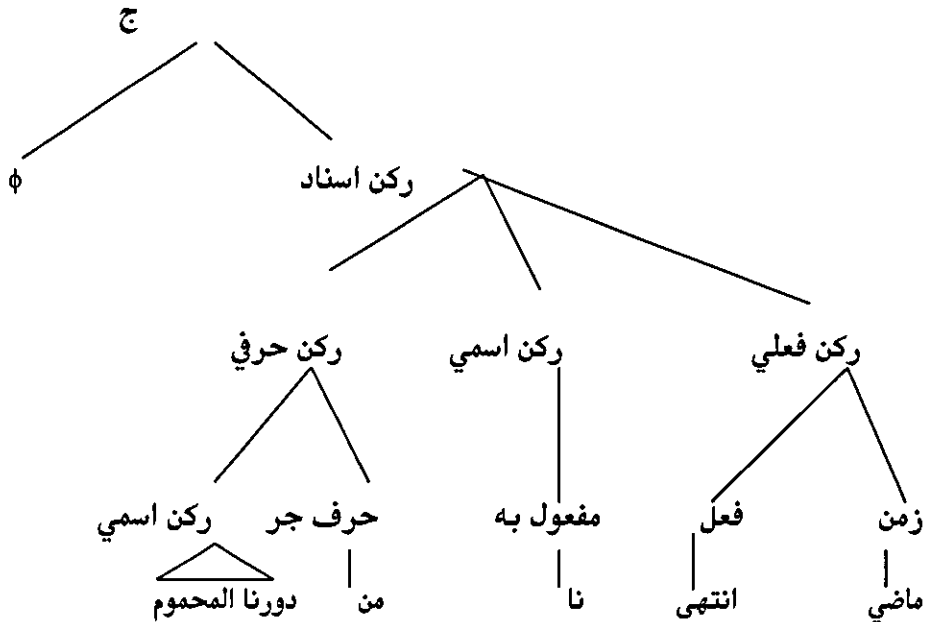
مع (٣)، وعندها تكون الجملة فعلية: وينذرنا دوي الأجراس، وبالتالي تكون الجملة معطوفة

على جملة نسمع.

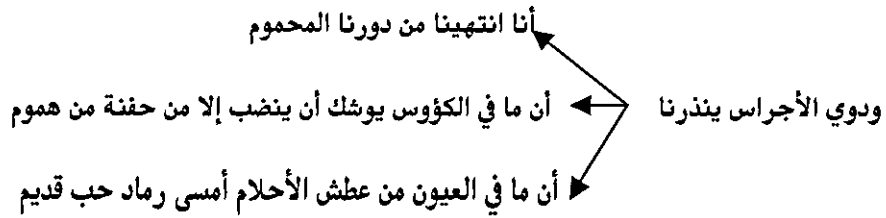
أما جملة (ب) - أنا انتهينا، فهي من الناحية الوظيفية جملة استئنافية، أو جملة حالية في

قراءة أخرى. في حين أن الجملة (ج) فهي جملة فعلية ممتدة، يمكن تشجيرها على النحو

الآتي:



غير أن الجملة الاسمية (أنا انتهينا من دورنا المحموم) تشكل فحوى الإنذار - إنذار دوي الأجراس - فهي تمتاز من حيث الموقع الإعرابي على وظيفة «الجار والمجرور»، وذلك لكون «أن وما بعدها في تأويل مصدر» مركب مجرور بحرف الجر «ب» المقدر، وذلك لاقتران جواب الفعل «أنذر» بالباء. أو نجعلها في موقع «مفعول به ثان» للفعل «ينذرنا» .



وهكذا تشكل الجملة (ودوي...) العمود الفقري للجملة الأخرى التي تمثل عنقوداً من الجمل الصغيرة المرتبطة بالجملة الكبرى. وإذا عدنا إلى الجملة (أن ما في الكؤوس يوشك أن ينضب إلا حفنة من هموم) سنجد أنها في حد ذاتها جملة متشابكة (كبرى)، إذ تبدأ حدود الكبرى:

أن... يوشك ← جملة اسمية، في حين أن الجملة الفعلية «يوشك أن ينضب» التي تحتاز على موقع الخبر لـ «أن»، تمثل جملة صغرى، وفاعلها هو المصدر المؤول من «أن ينضب»، وكما يلاحظ، فالجملة الكبرى تؤسس دلالتها ضمن إطار الاستثناء المنقطع الذي «يفيد الاستدراك لا التخصيص، لأنه استثناء من غير الجنس»^(١). وقد تصدرت الجملة بـ «أن» لتأكيد دلالة الجملة، التي سبقتها (أنا انتهينا من دورنا المحموم). فالكؤوس أوشكت على الانتهاء «إلا من حفنة من هموم»، وتأتي الجملة الأخيرة: «أن ما في العيون من عطش الأحلام أمسى رماد حب قديم» لتؤكد حال الانطفاء وغياب

١ - الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص ١٢٨.

الحياة. فالجملة مؤكدة بـ «أن» التوكيدية. التي من خصائصها الإثبات.
وعلى الصعيد التركيبي تتكون من جملتين:

اسمية كبرى: أن... أمسى

فعلية صغرى: أمسى رماد حب قديم جملة مركبة/ متداخلة/ ممتدة.

فهي مركبة لكونها تقوم على جمع جملة اسمية إلى فعلية، ومتداخلة لكون الجملة الفعلية تشغل وظيفة خبر «أن» التوكيدية، وتشكل في الوقت ذاته مركباً فعلياً. وممتدة، لأن ثمة عناصر عديدة «من عطش الأحلام... حب قديم» تمتد من عناصر الجملة الأصلية، وتعمق من الثيمة الرئيسة للجملة السابقة لها.

٢ - ١ - ٢ : دلالات البنى التركيبية: الدلالة العامة:

توحي سيطرة الأسماء عموماً، والجمال الاسمية المؤكدة بـ «أن» استمرار فكرة الانطفاء وسكون الحياة، وساعد على ذلك على نحو عميق، تصدير الجمل بالمركبات الاسمية، وتحريك الأفعال للقيام بأدوار «الخبر» في الجمل المؤكدة بـ «أن» كما أن هذه الأفعال «انتهينا، يوشك، أمسى، ينضب» تدل على ضعف الفاعلية.

٢ - ١ - ٢ : نحو النص:

إن النص يشكل الفضاء الذي يضم مفاصل (جمل) النص، بفضل خاصية التماسك التي تتحقق إما بأدوات ربط ظاهرة، أو بآليات دلالية تجريدية. بيد أن الربط بين عناصر النص لا ينجز إلا بعد أن يتضافر عالم النص في

جمل محددة، فكيف تحقق الربط/ التماسك النصي، كوظيفة من وظائف
المستوى النحوي؟

إن مراقبة النص على هذا المستوى تكشف أنه يتركب من جملتين
كبيرتين تربط بينهما «الواو» التي من وظائفها العطف والجمع ولكن دون
ترتيب.

ج ١ - نسمع أقدام الليالي

الرابط: و

ج ٢ - ودوي الأجراس يندرنا:

ولكن كيف ترتبط ما تبقى من الجمل بالجملة (ج٢)؟ والجواب تشكل
الجملتان (ج٣) و (ج٤) تكراراً تركيبياً لفحوى الإنذار في ج (٢). إذ إن
فحوى الإنذار يتكون من ثلاث جمل اسمية مؤكدة بـ «أن» التوكيدية، فالربط
يتم نحويّاً من حيث أن ج٣ و ج٤ تشغلان موقع «المفعول به أو موقع المجرور
بالحرف الجار المقدر (ب). بالنسبة للفعل «ينذرنا» ودلالياً من حيث
كونهما توحيان بفكرة «الانتهاء»، وهكذا يمكن وضع الترسيمة الآتية
للجملة الكبرى:

	أنا انتهينا	←	ودوي الأجراس يندرنا
...	أن ما في الكؤوس...	←	
= ب/ أن ...	أن ما في العيون..	←	

٢ - ١ - ٢ - ٤ : شعريّة النحو:

تتمثل شعرية النحو في المقطع الثاني بإحداث الشاعرة لعملية إزاحة نحوية بتحويل المركب الاسمي (وعميقاً في الليل) إلى صدارة الجملة الفعلية (نسمع أقدام الليالي)، وهذا ما يخلق بؤرة تأويلية على صعيد المتلقي، ينجرُّ معها المتلقي إلى فعل تفسيري، وذلك، لأن هذه الصدارة للمركب الاسمي (وعميقاً في الليل) خلقت مستوى من الانحراف عن القاعدة الأصولية التي تموقع هذه الهيئة التركيبية خلف الفعل (نسمع). لكن هذا الانحراف لا يعد هدفاً مجانياً، بقدر ما اقتضاه «عالم الخطاب» في النص، الذي يدور حول فكرة «الموت والفراغ»، وهذا ما جعل: المركب الاسمي يتصدر عتبة الجملة الفعلية. من جهة أخرى توظف الشاعرة فكرة التوازي التركيبي عبر الجملتين:

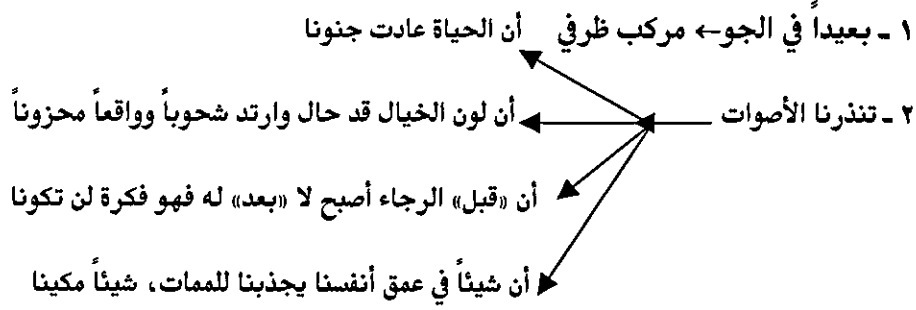
ج (٣): أن ما في الكؤوس	أداة + اسم موصول + حرف جر + اسم مجرور.
ج (٤): أن ما في العيون	

فهذا التماثل في البنية أو بالأحرى تكرارها، كان بهدف خلق تشاكل إيقاعي بغية استقطاب اهتمام المتلقي، بتركيز الرسالة لحسابها الخاص كما يقول رومان ياكبسون.

٢ - ١ - ٣: المقطع الثالث:

وبعيداً في الجوّ تُنذرنا الأص	واتُ أن الحياةَ عادتُ جُنونا
أنّ لَوْنَ الخيالِ قد حالَ وارتدّ	شُحوباً وواقعاً محزوناً
أن «قَبْلَ» الرجاء أصبح لا «بَعْدَ»	له فهو فكرة لن تكونا
أن شيئاً في عمق أنفسنا يجـ	مدُّبنا للممات، شيئاً مكينا

بمقاربة المقطع الثالث نجد أنه يتوازي تركيبياً مع المقطع الثاني على مستوى البناء النحوي، وهو في الواقع يتكون من جملة متشابكة أو كبرى تنطوي على جمل متعددة، مسبوقة بمركب ظرفي، وعليه نستطيع أن ننظم المقطع جملياً على النحو الآتي:



انطلاقاً من الترسيمة أعلاه، يمكن القول إن الجملة تتسم بالطول وبالتشابك على مستوى التعقيد، إن الجملة الصغرى الداخلة في تركيب الجملة المتشابكة/ الكبرى، غالباً ما تكون مركبة أو متداخلة. أما على صعيد البنية التجريدية، فإن البنية المتشابكة/ الكبرى تتولد من الصيغة.

فعل مضارع + ضمير / مفعول به (١) + فاعل + (مفعول به (٢) + جملة اسمية» .

أو فعل مضارع + ضمير / مفعول به (١) + فاعل + مصدر مؤول (مجرور) بحرف الجر المقدر (ب). وإذا ما جعلنا المركب الظرفي «بعيداً في الجو» عنصراً ممتداً لأحد محاور الجملة، فعندئذ يكون المقطع الثالث جملة واحدة: نندرننا الأصوات بعيداً في الجو:

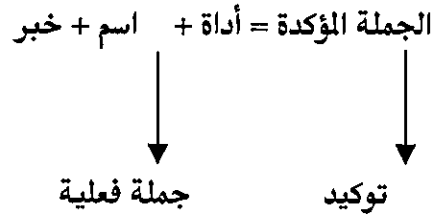
← أن
 ← أن

← أن

← أن

أما الجمل التي وقعت في موقع المفعول به ثان و/ أو في موقع «الاسم المجرور» بحرف الباء المقدر، فهي جمل اسمية مؤكدة بـ «أن» التي تفيد التوكيد أي «توكيد نسبة الخبر للمبتدأ، وإزالة الشك أو الإنكار»^(١)، أما على الصعيد البنيوي «بنية هذه الجمل»، فيلاحظ:

أن الأخبار - أخبار الجمل - جاءت في صيغ فعلية: عادت/ قد حال/ أصبح/ يجذبنا. وهذا ما جعل الجمل تتسم بالتعقيد من جهة، وتحريك العالم الدلالي الساكن من جراء هيمنة الهيئات الاسمية على المقطع النصي. وهكذا يمكن وضع بنية عميقة للجملة المؤكدة:

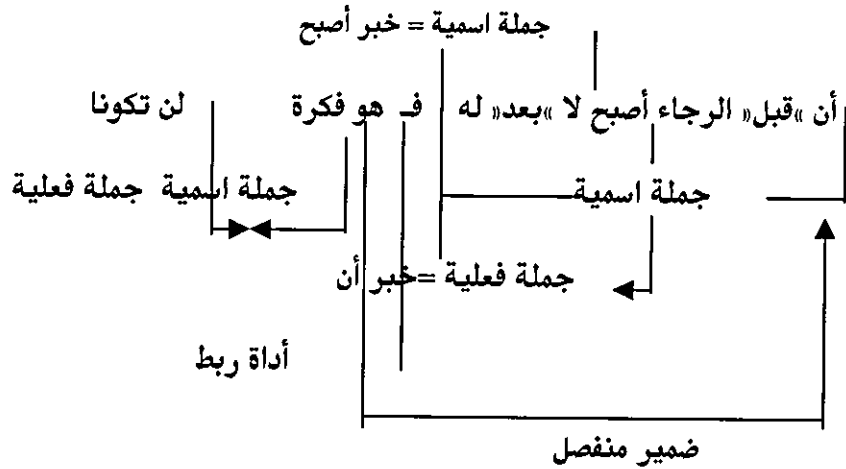


غير أن هذه البنية العميقة في تحليلاتها السطحية قد انطوت على امتدادات نحوية أخرى على نحو ما نجد في:

«أن لون الخيال قد حال وارتد شحوباً وواقعاً مكيناً» ← جملة اسمية+ و (= الرابط) جملة فعلية+ و (الرابط) واقعاً مكيناً. وعلى الصعيد الدلالي نجد أن هذه الجملة تؤكد الأولى «أن الحياة عادت جنوناً» من حيث التضافر الدلالي المتحقق عبر تراكيب: قد حال/ ارتد شحوباً/ واقعاً محزوناً، فتحول الحياة قد أجرى تحولات ووجودية في الفكر: الخيال والواقع. أما الجملة التي تليها «أن» قبل «الرجاء أصبح لا» بعد «له فهو فكرة لن تكونا» تنتمي

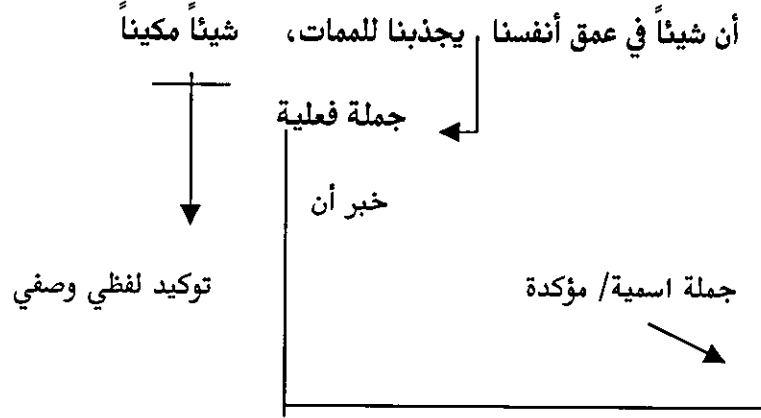
١ - عباس حسن، النحو الوالي، ٥٧١/١.

من حيث النوع إلى فضاء «الجملة المزدوجة أو المتعددة» فهي مكونة «من مركبين إسناديين أو أكثر، وكل مركب قائم بنفسه وليس أحدهما معتمداً على الآخر، وكل مركب منهما مساو للآخر في الأهمية ولا يربطها إلا العطف، ويصلح كل منها أن يكون جملة بسيطة أو جملة ممتدة مستقلة بمحورها الأساسي ولا مانع من أن يشمل أحدها على ضمير راجع إلى مذكور في مركب «سابق عليه»^(١)، وكما يلاحظ أن الجملة المذكورة تقوم على الجمل الصغرى الآتية:



تكشف لنا الترسيمة التعقيد البنائي للجمل المتضافرة فيما بينها، وربما تعكس هذه البنية المعقدة المعنى الدلالي الملتبس المترشح عن البنية النحوية. فالمعنى يتولد من التضاد الدلالي بين صيغتي الظرف: قبل # بعد، إذ من خلالهما اكتسب الرجاء تجسيدا مشخصاً، فانتفاء الرجاء يؤكد الواقع المحزون وجنون الحياة من جهة ويمهد لفعل الموت في الجملة المرتقبة:

١ - محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية، ص ١٥٤.



ومما يلاحظ على الهيئات النحوية لهذه الجملة الاسمية هو مجيء الخبر جملة فعلية فعلها مضارع منفتح نحو الحاضر = الموت، على عكس الخبر في الجمل الثلاثة الأولى، إذ جاء جملة فعلية، فعلها ماض، وتستند الجملة الاسمية في تأكيد دلالتها، القائمة على تحول الحياة نحو الشحوب والحزن، إلى عاملين مؤكدين: أولهما: أداة التوكيد «أن»، وثانيهما: التوكيد اللفظي الوصفي «شيئاً مكيناً». ونزعم أن دلالة المقطع المتماثلة في الإشارة إلى البؤس ناتجة عن تماثل التراكيب النحوية من جهة، كما أن اللجوء إلى هذا التماثل التركيبي قد رسخ من هذه الدلالة، من جهة أخرى.

٢ - ١ - ٣ - ١ : دلالات البنى التركيبية:

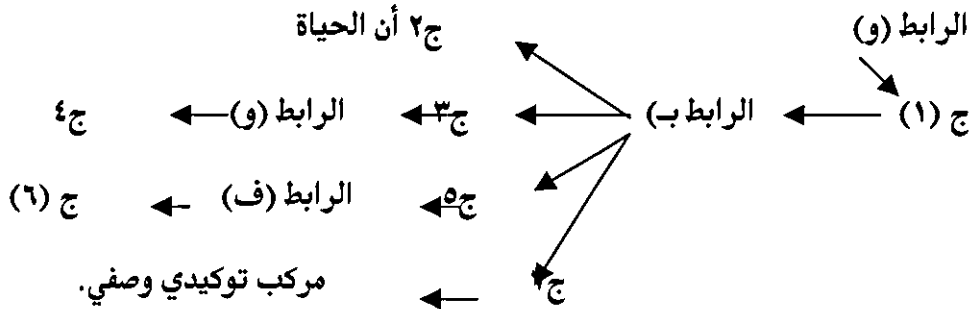
إن المقطع الثالث في دلالاته العامة يرسخ من الفكرة المحورية في المقطع الأول: «لنمت»، وفكرة «الانتهاء» في المقطع الثاني، ولهذا، ولأجل تأكيد الحياة المتغيرة، فقد لجأت الشاعرة إلى استعمال الجملة الاسمية المؤكدة بـ «أن»، التي حققت نوعاً من التماثل الإيقاعي وتنويعاً دلالياً، لكنه لم يخرج عن دلالة اليأس والموت.

٢ - ١ - ٣ - ٢: نحو النص:

كنا قد اعتبرنا أن المقطع الثالث جملة كبرى تنطوي على جمل صغرى في

فضائها، فكيف ارتبطت فيما بينها؟

بداية، لنضع الترسيمة الآتية لعملية الربط النصي:



إن ارتباط المقطع الثالث بالثاني يتحقق عبر أداة الربط «الواو» العاطفة، وذلك بعطف «بعيداً عن الجو» على «عميقاً في الليل» لأنها «إن عطفت مفرداً على مفرد فإنها تشرك بينهما في اللفظ والمعنى»^(١). أما اللفظ هنا، فالمقصود به أن الواو العاطفة عطفت مركباً اسمياً على مركب اسمي، أو المعنى، فكما يظهر فإن المعنى بين المركبين شبه متماثل: عميقاً = بعيداً، فكلا اللفظين يوحيان بمعنى النأي، وكذلك «في الليل = في الجو» من حيث تحقق الليل - بوصفه حدثاً زمانياً - في فضاء مكاني هو: الجو (الفضاء).

أما على صعيد الربط النصي بين جمل المقطع الثالث، فنلاحظ أن الجملة الأولى ج (١) ترتبط مع الجملة ج (٢) وفق نوعين من الربط. أما الأول، فيتمثل بحرف جر المقدر على اعتبار أن ج (٢) - بوصفها جملة مصدرية -

١ - أحمد بن عبد النور الملقبي، وصف الماني في شرح حروف المعاني، ص ٤٧٣.

تشغل موقع «الاسم المجرور»، وذلك لأن الفعل «أنذر» غالباً ما يقترن بحرف (الباء): «وأنذره بالأمر إنذاراً ونذراً»^(١) أي يتعدى إلى المفعول بواسطة حرف الجر (ب) الذي يفيد هنا الربط بين الفعل والمفعول، أي يؤدي دور الإلصاق بين المقولتين النحويتين. والنوع الثاني من الربط لا يحتاج إلى ربط خطي أي إلى أدوات معينة، وذلك لكون لأن «أن...» وما بعدها في تأويل مصدر تشغل موقع «المفعول به ثان» للفعل أنذر، ولكون المقطع الثالث جملة كبرى، فإن الجملة الأولى ج (١) تؤدي دوراً محورياً أو هي المحور الرئيسي، ولهذا فإن الجمل الأخرى تشكل عنقوداً، وترتبط بها وفق النوعين المذكورين من الربط. وما دام الأمر كذلك، سنتجه إلى تسويغ الربط بين الجمل الفرعية: فالجملة ج (٤) ترتبط بـ ج (٣) عن طريق الواو العاطفة التي تعطف جملة فعلية (ارتد شحوباً) على جملة فعلية «قد حال»، ومعلوم أن الواو «إن عطفت جملة على جملة لم يلزم تشريك في اللفظ ولا في المعنى، ولكن في الكلام خاصة، ليعلم أن الكلامين فأكثر في زمان واحد أو في قصد واحد، فلذلك جاز أن يعطف بها إن ذاك جملة خبرية على مثلها وعلى طلبية، وجملة طلبية على مثلها وعلى خبرية»^(٢). وبناء على ما يقوله المالقي نجد أن الفعلين «قد حال» و «ارتد» ينتميان إلى «الماضي»، ويدوران على صعيد المعنى في قصد واحد وهو الإشارة إلى حدوث تغيرات في طبيعة «الخيال». أما الجملة ج (٥) و ج (٦) فترتبطان بـ «الفاء». والفاء هنا تفيد الإشراك في المعنى العام، من حيث تلاشي «الرجاء» من جهة، وانعدامه

١- ابن منظور، لسان العرب، ٢٢٩/١٤.

٢- المالقي، وصف المباني...، ص ٤٧٨.

فكرة. وعلى هذا الأساس، فالفاء تؤدي وظيفة العطف في المعنى، وكذلك استتفاف جملة جديدة «هو فكرة لن تكونا». على أن الضمير المنفصل «هو» يؤدي وظيفة الرابط بين الجملتين، لكونه يحيل على «قبل الرجاء» إن الجملة الاسمية «هو فكرة لن تكونا» بوصفها استتفافاً، فهي في الواقع تؤكد الجملة التي سبقتها دلاليًا، الأمر الذي يرسخ دلالة اليأس وغياب الرجاء.

٢ - ١ - ٣ - ٣: شعرية النحو:

تظهر شعرية النحو في هذا المقطع على نحو خافت، وهذا الخفوت برز بسبب من الخضوع للبنى النحوية السائدة، ومع ذلك، فلا نعدم انحرافاً نحوياً حدث من جراء تقديم مركب ظرفي «بعيداً في الليل» على الجملة الفعلية، وتنحصر دلالة هذا التقديم والتحويل في ترسيخ فضاء دلالي ساكن وثابت بسبب صدارة الهيئات الاسمية على المقطع، وهو ما يأتلف مع المقطعين السابقين.

٢ - ١ - ٤: المقطع الرابع:

- | | |
|--|-----------------------------------|
| ١ - ولماذا نَبَقَى هنا، أَوْلَمْ نش | بِعْ ونضجِرْ ونَرَوْ دونَ انتهاء؟ |
| ٢ - أَوْلَمْ تُدْرِكِ النَّعِيمَ وخمرَ النَّ | صِرِ والحبَّ نابضاً بالرجاء؟ |
| ٣ - أَوْلَمْ نعرفِ الأسي العاصر | ونَ والنومَ بعد طولِ البكاء؟ |
| ٤ - أَوْلَمْ نشبعِ الوجودَ ومن فيهِ | به احتقاراً ونمضِ باستهزاء؟ |

٢ - ١ - ٤ - ١ : التقطيع الجملي:

١ - ولماذا نبقى هنا.	جمل بسيطة
٢ - أولم نشبع	
٣ - ونضجر	
٤ - ونرو	
٥ - أولم ندرك النعيم	
٦ - أولم نعرف الأسي	
٧ - أولم نشبع الوجود	
٨ - ونمض باستهزاء	

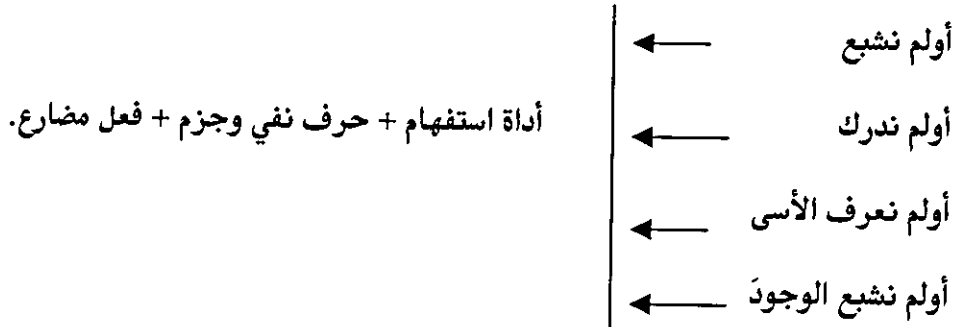
٢ - ١ - ٤ - ١ : التحليل التركيبي / النحوي:

يكشف النص ما قبل التقطيع وبعده عن هيمنة الجمل الفعلية المسبوقه بأداتي الاستفهام (لماذا، أ). ولذلك فالجمل النصية هنا تتحرك أو تنشئ دلالته ضمن الإنشاء الطلبي، الذي يعد «الاستفهام»^(١) أحد مكوناته إلى جانب: التمني والترجي، والأمر والنهي... إلخ.

يبدأ المقطع النصي بجملة بسيطة «ولماذا نبقى هنا؟» تحوز فيه أداة الاستفهام المركبة من اللام التعليلية الجارة مع «ماذا» الصدارة، الأمر الذي يجعل الجملة تدرج ضمن فضاء الجمل الاسمية. أما الهيئة الاستفهامية «لماذا» فهي تعني «لم». إن الاستفهام - على الصعيد الدلالي ينبثق على نحو ضروري، فما دامت الحياة انتفت وتلاشت (المقاطع (٢،٣،١))، فأية

١- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية (نحو رؤية جديدة)، ص ١٠٦.

ضرورة للبقاء «هنا». ولتبرير ذلك، تلجأ الشاعرة - عن طريق الاستدعاء - إلى الماضي باستخدام جملة فعلية بسيطة مكونة من مسند (فعل مضارع مجزوم بلم) ومسند إليه (ضمير مستتر = فاعل) مع امتدادات اسمية أحياناً. غير أن هذه الجمل المعطوفة على الجملة الأولى «ولماذا نبقى هنا؟» أيضاً مسبوقة بهمزة الاستفهام (أ) عن طريق واو النسق (العطف): **أولم نشبع = وألم نشبع**. وبناء على ذلك فالمقطع النصي ولد من البنية التجريدية الآتية:



وعلى هذا الأساس، فثمة بنية عميقة واحدة [أداة استفهام + حرف نفي وجزم + فعل مضارع] تحملت مسؤولية المقطع النصي جلياً. أما بخصوص الهيئات. الاسمية التي رافقت الجملة الاستفهامية هنا، فيمكن تفسيرها على أنها امتدادات ضرورية «للفعل» أو تم اللجوء إلى الواو العاطفة بقصد توسيع الجملة من جهة، وتركيب هيئات اسمية متعاطفة على بعضها بقصد الإشراك في المعنى والحكم الإعرابي، وفي الحقيقة استغرق ذلك الأفعال والأسماء.

إن استخدام الصيغة التجريدية الأنفة الذكر، كان من شأنها توليد هيئات كلامية/ لغوية تشتغل من حيث دلالتها في الزمن الماضي، وذلك لكون «لم» تؤدي في الوقت ذاته وظائف ثلاث: نفي زمن الفعل، وجزمه، وقلب

معناه/دلالتة «من الحال أو الاستقبال إلى الماضي» . أما أداة الاستفهام (أ)، فوضعت موضوع الاستخبار (الجمل) في موقع الشك.

٢ - ١ - ٤ - ٢ : الدلالة العامة:

أشرنا أن الجمل النصية تشتغل دلاليًا في نطاق الاستفهام من حيث هو «تركيب يطلب به العلم بحكم كان مجهولاً أو في عداد المجهول عند السائل»^(١). ولذلك يأتي المقطع الرابع ليكشف عن منطقة من الذات مجهولة، باستثمار الأداة الاستفهامية (لماذا، أ). وكذلك جاء المقطع الرابع ليبرر لنا جدوى البقاء «ولماذا نبقى هنا؟»، ما دامت القوى الفاعلة في النص (ضمير نحن المستتر) في الأفعال/ نبقى، نشبع، نضجر، نرو، ندرك، نعرف،... إلخ) قد استنفذت حقلي الرغبة «نشبع، نرو، نضجر» والمعرفة (ندرك، نعرف).

٢ - ١ - ٤ - ٣ : نحو النص:

الربط بين المقطع الثالث والرابع يتحقق بالواو العاطفة. والواو هنا، أفادت التشريك في المعنى الدلالي للمقطعين. فما دامت الحياة تتلاشى وتفقد مبررات وجودها. ف «لماذا البقاء؟». فالواو واسطة بين عالمي النصين. أما على صعيد المقطع، فيمكن تبين الربط النصي وفق الآتي:

الربط: و ← مع المقطع (٣).

ج ١ - لماذا نبقى هنا؟

الربط: و

ج ٢ - ألم نشبع

١ - الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ص ١٠٨.

الرابط: و

ج ٣ - نضجر

الرابط: و

ج ٤ - نرو دون انتهاء؟

الرابط: و

ج ٥ - ألم ندرك النعيم وخمر النصر والحب

الرابط: و

ج ٦ - ألم نعرف الأسى والنوم بعد طول البكاء؟

الرابط: و

ج ٧ - ألم نشبع الوجود ومن فيه احتقاراً؟

الرابط: و

ج ٨ - نمضي باستهزاء؟

وبناء على ما تقدم، شكلت واو العطف رابطاً أساسياً بين أحداث النص (=المقطع النصي) «حسب تعاقبها على محور الزمن، حيث يوافق سرد الأحداث في النص تتاليها الكرونولوجي، في الزمن الحقيقي أو الفيزيائي»^(١) أما الأحداث فهي «نبقى + نشبع + نضجر + نرو + ندرك + نعرف». والواو هنا تربط بين الأحداث على سبيل «الجمع والتشريك»، فهي جمعت هذه الأحداث دون ترتيب، ولكنها مشتركة في المعنى و/ أو المناخ العام. فحدث «البقاء» بوصفه المحور الدلالي في المقطع يسبب نوعين من الحدث: حدث رغبوي (نشبع، نضجر، نرو) وحدث معرفي (ندرك، نعرف).

١- الأزهري الزناد، م.س، ص ٤٦.

٢ - ١ - ٤ - ٤ : شعرية النحو:

تنخفض وتيرة الانحراف في المقطع الرابع على نحو واضح، وذلك بتكرار البناء النحوي المعتاد، غير أن الشاعرة توظف التوازي التركيبي، وذلك بتكرار صيغة المضارع المجزوم بـ لم والمسبوق بهمزة الاستفهام على مدار النص (= المقطع النصي). هذا التكرار من شأنه أولاً أن يضع المتلقي أمام ظاهرة لغوية مفارقة للغة اليومية، أي أنه بإزاء «لغة شعرية»، هذا من جهة، وأخرى، يسهم التكرار في إنجاز حدثين على الصعيد النصي: التماثل التركيبي وفي الوقت نفسه تحقيق «الاختلاف» على المستوى الدلالي، يقول لوتمان: «إن لا نقاش كذلك في أن تصاعد التكرير يقود إلى تصاعد التنوع الدلالي، لا إلى تماثل النص. فكلما تكاثر التشابه كلما تكاثر الاختلاف»^(١). وهكذا نجد أن ثبات الصيغة التجريدية لم يمنع من بروز تنوع دلالي على صعيد البنية السطحية للصيغة:

أداة الاستفهام + أداة النفي + نفع	
تَشْبَعُ	ليس ثمة تغير على مستوى
نَضْجُرُ	البنية السطحية
تُدرِكُ	تغير على مستوى البنية السطحية
نُعرفُ	

فكما يلحظ من الترسيمة فالصيغة «نفع» ولدت بني فعلية متقاربة في المعنى العام، لكنها مختلفة في المعنى الخاص. فثمة اختلاف بين الفعلين:

^١ - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، في خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، ص ٤١١ .

ندرك ونعرف، مع اتحادهما في الصيغة، فالأول يشكل المعرفة الحسية المباشرة بالعالم، في حين أن الثاني يشكل فعلاً عقلياً واعياً بالعالم أو بالشيء.

٢ - ١ - ٥ : المقطع الخامس

١ - ولماذا نبقي هنا؟ أسمع الموت ت ينادي بنا فلم لا نجيب؟

٢ - لنمت فالرياح تجرح وجهي نا ولون الدجى عميق رهيب

٣ - وهنا نحن متعبان غريباً ن تعين بنا الشباب الكئيب

٤ - وهنا نحن ميتان وإن كان لعرق الحياة فينا وجيب

٢ - ١ - ٥ : التقطيع الجملي:

١ - ولماذا نبقي هنا ← جملة بسيطة/ ممتدة.

٢ - أسمع الموت ← بسيطة/ ممتدة.

٣ - ينادي بنا ← بسيطة/ ممتدة.

٤ - لم لا نجيب ← بسيطة.

٥ - لنمت ← بسيطة.

٦ - الرياح تجرح وجهينا ← متداخلة/ ممتدة.

٧ - لون الدجى عميق رهيب ← بسيطة ممتدة.

٨ - وهنا نحن متعبان غريبان ← بسيطة.

٩ - تعين بنا الشباب الكئيب ← بسيطة.

١٠ - وهنا نحن ميتان ← بسيطة

١١ - إن كان لعرق الحياة فينا وجيب ← ممتدة

٢ - ١ - ٥ - ١ : التحليل التركيبي:

في مستوى أول للقراءة، نجد أن البساطة التركيبية تهيمن على الجمل، فأغلب الجمل تتشكل وفق علاقة إسنادية من المسند والمسند إليه، سواء على صعيد الجمل الفعلية أو الاسمية. مع الإشارة إلى أن بعض الجمل تتوسع كما هي الحال في الجملة (١١)، وبالنظر إلى التقطيع الجملي (٢ - ١ - ٥ - ١) نجد أن النص نحويًا يتأسس وفق التحولات الآتية:

١ - جملة استفهامية ← ٢ جملة فعلية ← ٣ جملة فعلية
 جملة فعلية ← ٦ جملة اسمية ← ٧ جملة اسمية ← ٨ جملة اسمية ← ٩
 جملة فعلية ← ١٠ جملة اسمية ← ١١ جملة فعلية/ اسمية.

ثمة توازن بين الجمل الفعلية والاسمية في المقطع النصي. وهذا التوازن أضفى تساويًا بين العنصر الحركي/ الدينامي الذي توفره الأفعال المضارعة. وعنصر الثبات المترشح عن حضور الجمل الاسمية.

وتجدر الإشارة إلى الجملتين (٨) و (١٠) تبدآن بهيئة ظرفية (هنا). و «هنا» إلى جانب عناصر لغوية أخرى مثل: الآن، هناك، أنا، أنت، هذا، هذه، «تلتقي في مفهوم التعيين أو توجيه الانتباه إلى موضوعها بالإشارة إليه (...) وهي تنظم الفضاء انطلاقاً من نقطة مركزية هي الذات المتكلمة أو «الأنا» (EGO) (...) وينحصر دور هذه العناصر في تعيين المرجع الذي تشير إليه. وهي بذلك تضبط المقام الإشاري (Deictic Context)^(١).

وبناء على ذلك، فإن الهيئة النحوية هنا «تمفصلت بين الداخل (نحن) والخارج (هم)، بين الفضاء الذي ينتمي إليه (نحن متعبان) والفضاء الذي

١ - الأزهر الزناد، نسج النص، ص ١١٦.

ينتمي إليه (الآخرون). هذا فضلاً عن أن «هنا» ذات طبيعة إحالية، وهذا ما يربط النص بالواقع الخارجي، أي يسهم في جعله يشغل في قلب الوجود. وقابلاً لإمكانية التأويل.

٢ - ١ - ٥ - ٢: الدلالة العامة:

تتواصل الدلالة النصية للمقطع الرابع في جسد المقطع الخامس، عبر تكرار الجملة الاستفهامية «ولماذا نبقى هنا» فمبررات «البقاء هنا» لم تعد تجدي، ما دام الموت ينادي ويحاصر الموصوفين في المقطع. فكل شيء: يعلن الموت، إذ الرياح بدأت تجرح والليل مدلهم، فأسباب الوجود أضحت ضحلة فالتعب قد تراكم، وهيمن الموت. إن المقطع الرابع على صعيد آخر يبدأ بسؤال: لماذا نبقى هنا؟ ثم تأتي الجمل اللاحقة، للإجابة عليه؟ ولقطع الشك باليقين، اعتمد النص على الجمل الخبرية، لإزالة الشكوك التي رافقت الجمل الاستفهامية أو المصدرية بالاستفهام في المقطع الرابع.

٢ - ١ - ٥ - ٣: نحو النص:

المقطع الرابع

الرابط: و/ أو تكرار الجملة الاستفهامية «ولماذا نبقى هنا؟».

ج (١) - أسمع الموت.

الرابط: الضمير العائد «هو» في ج (٣).

ج ٣ - ينادي بنا.

الرابط: ف

ج ٤ - لم لا نجيب؟

الرابط: الضمير العائد/ المستتر في ج (٥).

ج (٥) لَئِمْتُ

الرابط: ف

ج (٦): الرياح تجرُّ وجهينا.

الرابط: و

ج (٧): لون الدجى عميق رهيب.

الرابط: و

ج (٨) - هنا نحن متعبان غريبان.

الرابط: سببي

ج (٩) - تعايا بنا الشباب الكئيب.

الرابط: و

ج (١٠) - هنا نحن ميطان.

الرابط: و.

ج (١١) - إن كان لعرق الحياة فينا وجيبُ

تنوعت أدوات الربط في المقطع الخامس لإنجاز وحدة الخطاب، إذ تمت عملية الربط عبر: الواو وتكرار الجملة الاستفهامية، وكذلك بالضمير العائد (المستتر) والفاء. إلا أن الربط بالواو هيمن على الربط بالضمير والفاء. إذ تكررت الواو (٥ مرات) في حين احتازت الفاء على الحضور مرتين وكذلك الضمير العائد، في حين أن الربط بين ج (٨) و ج (٩) تحقق برابط سببي، فالتعب والغربة ناتجتان عن كآبة الشباب ووعيه.

إن الربط بين المقطع الرابع والخامس عن طريق الجملة الاستفهامية «ولماذا نبقى هنا؟» تجعل المقطع الخامس استمراراً دلالياً للرابع. لكنه من جهة أخرى يوحي، بأن المقطع الرابع لم ينجز المراد /القصـد الدلالي للشاعرة، وذلك بسبب الجمل الاستفهامية التي تصدرت الرابع، مما أوقع المتلقي في حيز الشك والريبة. ولذلك جاء المقطع الخامس ليزيل هذا الشك، عبر الجمل الخبرية المكونة من مركبات إسنادية: (فعل + فاعل أو مبتدأ + خبر).

أما الفاء فقد وردت في موقعين من مواقع الربط، الأول بين ج (٣) وج (٤)، وهي بهذا الربط أدت وظيفتي التعقيب والسببية، فمن ناحية: الإجابة تعقب النداء (السؤال)، كما أن النداء يسبب الجواب. وفي الموقع الثاني، ربطت الفاء بين جملة طلبية (لنمت) وأخرى اسمية (فالرياح تجرح..) وهي بذلك تؤدي وظيفة سببية، كما لو أنها بمعنى «لأن»، وعليه فهي تربط المعلول (المسبب) بالعلة (السبب).

في حين أن الواو فقد أدت وظيفة الربط عن طريق عطف الجمل الاسمية على بعضها، بين ج (٦) وج (٧) وبين ج (٧) وج (٨)، وبين ج (٩) و (١٠) و (١١). والواو العاطفة بين الجمل لا تلزم تشريكاً في اللفظ والمعنى، «ولكن في الكلام خاصة، ليعلم أن الكلامين فأكثر في زمان واحد أو في قصد واحد»^(١)، وعليه فالقصد الدلالي هو الذي سوَّغ عطف الجمل فيما بينها بواسطة «الواو». فثمة دلالة عامة تجمع ج (٦) وج (٧) من حيث فعل الرياح ورهبة

^١ - المالقي: رصف المباني في شرح حروف المعاني، ص ٤٧٨.

الليل في الكائن الإنساني. وكذلك الأمر، فإن ثمة معنىً عاماً يجمع بين
الجملة المعطوفة ج (٨، ٩، ١٠، ١١) من حيث تدلالها على التعب والموت.

وعلى صعيد الربط بالضمير، نجد ذلك بين الجملتين «أسمع الموت ينادي
بنا»، وكذلك بين الجملتين «لِمَ لا نجيب؟ لنمت». ففي الجملة الأولى نجد أن
الضمير العائد يوحد بين عناصر المركب «أسمع الموت ينادي بنا»، من حيث
إحالة ضمير الغائب في الفعل «ينادي» على «الموت» بوصفه محور الجملة
السابقة، الأمر الذي يجعل من الفعل «ينادي» بؤرة للاهتمام. ذلك أن
«الموت» حدث يعمل ضد الحضور والنداء، ومن خلال الضمير العائد «هو»
يتشخص الموت، فالضمير فضلاً عن تحقيقه لوحدة «الخطاب» بين جملتين،
فإنه يتمتع بقوة إشارية (الإشارة إلى الموت)، وهذا ما يشد من أواصر العلاقة
بين النص والواقع / العالم.

أما في الجملتين الأخريين، فيلاحظ أن الضمير في الفعل «لنمت»، ينتمي
إلى الضمائر المستترة وجوباً، وهذا ما يشكل استمراراً للجملة الأولى «لم لا
نجيب؟» من حيث اتحاد الجملتين في الضمير المستتر «نحن» بوصفه فاعلاً
للفعلين، وفي ذلك اتصال لعناصر الخطاب وأحداثه. كما أن المقطع (٥) لا
يعدم ربطاً منطقياً كما هي الحال بين الجملتين «وهنا نحن متعبان غريبان
تعايب بنا الشباب الكئيب». فالرابط هنا، منطقي / سببي، فالتعب والغربة
نتيجة لما أصاب «الشباب» من عيٍّ وكآبة. ولما كان الأمر كذلك، فلم تحتاج
الجملتان إلى روابط تقليدية. والربط من دون أدوات يعمق من الوظيفة
الشعرية في النص، كما أنه يلقي على عاتق المتلقي البحث عن الربط النصي.

٢ - ١ - ٥ - ٤ : شعرية النحو:

في هذا المقطع، أيضاً، مثل سابقه، تنخفض درجة الانحراف عن القاعدة النحوية، وتزداد درجة التطابق بين الجمل الشعرية واللاشعرية، وتقترب الجمل من البنى النحوية القارة في اللغة. غير أن الشاعرة، لا تني أن توظف التوازي التركيبي في البيتين الأخيرين:

وهنا نحن متعبان غريبان...	
وهنا نحن ميثان وإن كان...	

← الواو+ ظرف مكان+ ضمير الجمع (مبتدأ)+ خبر (مثنى)

وينجم عن هذا التماثل التركيبي تبئير اهتمام المستلقي عبر تكرار البنية ذاتها، مع تنوع في الدلالة، فالتعب والموت وإن كانا يقتربان على المستوى الدلالي إلى حد ما، إلا أن هذه الدلالة بعيدة عن التطابق التام.

٢ - ١ - ٦ : المقطع السادس:

١ - «الغريبان» هكذا يهمسُ الليل	لُ وأجراسُهُ تلفُ الوجودا
٢ - أيُّها الليلُ لن يعيشَ الغريبا	نِ ولن يلمُسا مساءً جديدا
٣ - خُذْهُمَا أرخِ جُنْحَكَ الأسودَ الها	دىءَ حوليهما وحلِّقْ بعيدا
٤ - خُذْهُمَا عنَّ أن يقولوا «غريبا	نِ» وكانت أقصوصةً لن تعودا

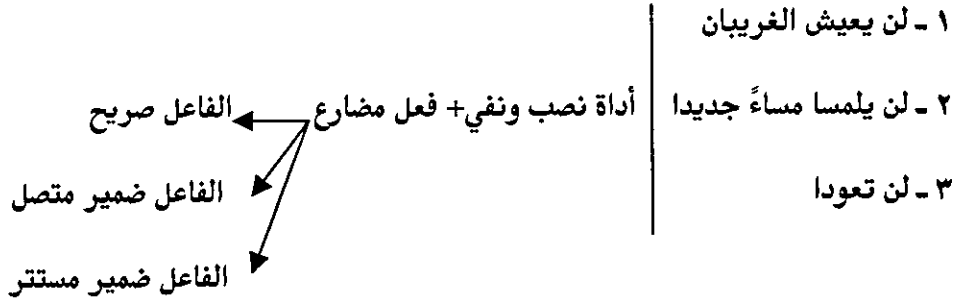
٢ - ١ - ٦ : التقطيع الجملي:

١ - (هذان) الغريبان ← بسيطة
٢ - يهمسُ الليلُ ← بسيطة
٣ - أجراسُهُ تلفُ الوجودا ← متداخلة

- ٤ - لن يعيشَ الغريبانِ ← بسيطة
- ٥ - لن يَلْمُسا مساءً جديدا ← بسيطة/ ممتدة
- ٦ - خذهما ← بسيطة
- ٧ - أرخِ جناحك الأسود الهاديء حوليهما ← ممتدة
- ٨ - حلق بعيداً ← بسيطة/ ممتدة
- ٩ - خذهما ← بسيطة
- ١٠ - عز أن يقولوا «غريبان» ← متداخلة
- ١١ - كانت أقصوصةً ← بسيطة
- ١٢ - لن تعودا ← بسيطة

إن أغلبية الجمل تدرج ضمن الجملة البسيطة ذات الامتدادات الاسمية، وعلى العموم نجد أن الجمل تنتمي إلى ثلاثة أنواع: بسيطة، متداخلة، ممتدة، غير أن الهيمنة تحتاز عليها الجمل البسيطة المكونة من مركب إسنادي يعبر عن فكرة مستقلة، ويكشف التقطيع الجملي عن سيطرة واضحة للجمل الفعلية (٩) على الجمل الاسمية (٣)، وهذا ما يضيف دينامية على المقطع الأخير، وينتشله من الحالة الوصفية التي شهدتها المقاطع السابقة، من حيث استبدال الجمل الاسمية التي انسجمت مع ثيمة/ موضوعة النص (الموت).

والظاهرة الملفتة في جمل النص تتمثل في حضور مثير للفعل المضارع المنفي في المستقبل:



إن الدلالة المتولدة عن هذه التراكيب وهي نفي «الفعل» في المستقبل تنسجم مع وتؤكد على عنوان النص من جهة «أجراس الموت»، والجملية الطلبية التي بدأ بها النص «المقطع الأول» «لِنَمُتْ» من جهة أخرى. إن النص تركيباً ودلالة ينمو في فضاء ثيمة الموت والتلاشي. وليس بغريب عندئذ أن تتسق بداية النص «لِنَمُتْ» مع خاتمة النص «لن تعودا» .

٢ - ١ - ٦ - ٢: نحو النص:

يسعى المقطع السادس في تشكله «كائناً نصياً» إلى حركتين: يرتبط بالأولى مع المقطع السابق عليه (٥)، وبالثنائية تتابع عناصره لتشكل وحدة مستقلة. وتسهم أدوات الربط دوراً كبيراً في إنجاز هذه الفعالية، وعلى هذا الصعيد يتوفر النص على أنواع^(١) من الربط مثل الربط الخطي المنفصل، والربط بالأداة، وبالضمير العائد... إلخ ولتسهيل التعليق سنسعى إلى إعادة كتابة جمل النص بالعلاقة مع الرابط:

- المقطع الخامس (٥)

الرابط: التكرار اللفظي لكلمة (الغريبان).

ج ١ - (هذا) الغريبان.

الرابط: هكذا

١- الأزهر الزناد، نسج النص، ص ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩.

ج - يهمس الليل

الرابط: و

ج٣ - أجراسه تلف الوجودا

الرابط: جملة النداء (أيها الليل) / التكرار.

ج٤ - لن يعيش الغريبان

الرابط: و

ج٥ - لن يلما مساء جديدا.

الرابط: ضمير المخاطب (أنت = أيها الليل) + الضمير المتصل (هما)

العائد على الغريبين.

ج (٦) خذهما.

الرابط: ضمير المخاطب (أنت = أيها الليل)

ج (٧) أرخ جنحك الأسود الهاديء حوليهما.

الرابط: الواد العاطفة.

ج (٨): حلق بعيدا

الرابط: ضمير المخاطب (أنت = أيها الليل) + الضمير المتصل (هما)

العائد على الغريبين.

ج (٩): خذهما.

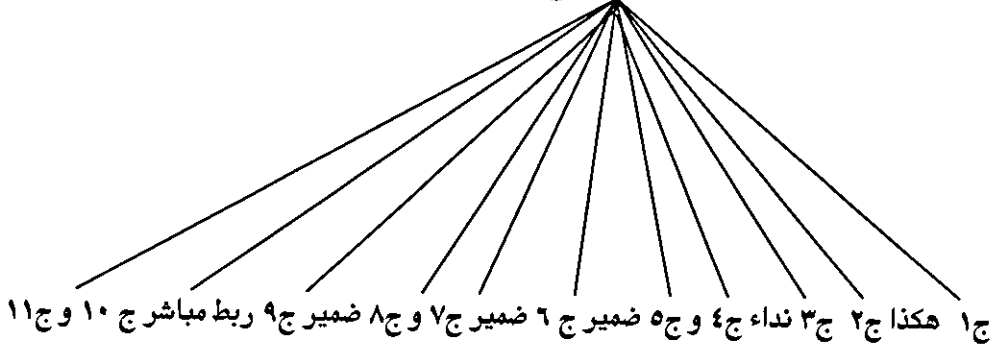
الرابط: انعدام الأداة (ربط مباشر).

ج (١٠): عز أن يقولوا «غريبان».

الرابط: الواو.

ج (١١): كانت أقصوصةً لن تعودا.

المقطع (٦) = نص



تتنوع في المقطع السادس أدوات الربط ما بين «التكرار» والضمير العائد والمخاطب والربط المباشر، فضلاً عن الواو العاطفة. أما على صعيد التكرار، فنجد أن المقطع السادس يرتبط بالخامس بتكرار كلمة «غريبان» التي أفادت التوكيد اللفظي، فضلاً عن التأكيد على المؤكد «الغريبان»، أفاد التكرار تواصل الحدث Event المتحدث عنه في المقطع السادس. أما الرابط بين ج (١) وج (٢) فتم عن طريق الأداة «هكذا»، التي استخدمت هنا «كناية عن غير العدد، فيكنى بها عن اللفظ الواقع في التحديث عن شيء حصل، أو عن قول»^(١). وج (١) (وهذان الغريبان) يشكلان موضوع القول في ج (٢) (يهمس الليل). ومن حيث تركيبها فهي تتكون من هاء التنبيهية وكاف التشبيهية وذا الإشارية، وبالتالي فهي تسهم في تلحيم الخطاب وتماسكه إذ يرتبط عن طريقها الفعل بموضوعه.

وتؤدي الضمائر بوصفها عناصر إحالية على كيانات محددة دوراً في عملية الربط بين جمل النص وعناصره، ومن ذلك الضمير في الفعلين خذهما/

١- عباس حسن، النحو الوافي، ٤/٥٣٩.

أرّخ ج (٦) وج (٧). فالفعل «خذهما» ينطوي في بنيته على ضميري المخاطب والمتصل. فالأول فاعل للفعل «خُدْ» يحيل القارئ على جملة النداء «أيها الليل» والثاني مفعول به للفعل «خذ» يحيلنا على كيان إنساني «الغريبان»، وبذلك يتماسك الخطاب بنيوياً ودلالياً. والأمر ذاته بخصوص ضمير المخاطب في الفعل «أرّخ» الذي يعود على الليل. كما أن المقطع لا يعدم الربط المباشر الذي يتحقق دون أداة، كما هي الحال بين ج (٩) وج (١٠). فليس ثمة أدوات بين الفعلين: خُذْهُمَا وَعَزَّ. إذ إن الفعل «خذهما» يحقق شرط الجملة المكتفية بذاتها. فتأتي جملة «عزَّ» بوصفها استئنافية جملة جديدة، لكنها تشتغل في الثيمة النصية ذاتها. ويجوز الربط بين الجملتين بالفاء المقدرة. والربط بالواو تم بين ج (٢) وج (٣) وج (٤) وج (٥) وج (٧) وج (٨) وج (١٠) وج (١١). أي في أربعة مواقع تركيبية. أما الموقع الأول فجاءت الواو هنا حالية بين ج ٢ وج ٣: يهمسُ الليل وأجراسه تلف الوجودا. وفي الموقع الثاني عطفت جملة فعلية (لن يعيش الغريبان) على جملة فعلية (لن يلمسا مساءً جديداً) والتشريك بين الجملتين يكون في المعنى العام: لن يعيش = لم يلمس = الموت/ المنع. وكذلك الأمر في الموقع الثالث ربطت الواو بين جملتين طلبيتين (أرّخ... وحلّق...) فقد أفادت «الواو» فضلاً عن العطف ترتيب الحدث: الإرخاء ثم الطيران (التحليق)، وعليه اتسم الربط بتتابع خطي زمني. وفي الموقع الأخير تؤدي «الواو» وظيفة الاستئنافية «ومعنى ذلك أن تكون لابتداء الكلام، وسواء كان جملة اسمية أو فعلية فلا يرتبط ما بعدها من الجمل بما قبلها في شيء»^(١). فجملة «كانت أقصوصةً لن تعودا»

^١ - المالقي، رصف الماني في شرح حروف المعاني، ص ٤٧٩.

تشكل استئناف كلام جديد كان بمثابة خاتمة النص. لأنها بدأت بالنمو بعد انتهاء/ تلاشي الجملة التي قبلها (عز أن يقولوا «غريبان»).

٢ - ١ - ٦ - ٣: شعريّة النحو:

يحضر التوازي التركيبي على نحو ضعيف في المقطع السادس، إذ يتموقع في البيت الثاني عبر الجملتين الآتيتين:

لن يعيش الغريبان ← أداة نصب/ نفي+ فعل مضارع+ فاعل/
مثنى

لن يلمسا مساءً جديداً ← أداة نصب/ نفي+ فعل مضارع+ فاعل
(ألف الاثنيين) + ظرف + صفة.

غير أن التوازي ليس تاماً، فالفعل «يلمسا» من الأفعال الخمسة، وبذلك تختلف الصيغة التجريدية بين الفعلين: يفعل ويفعل، الأمر الذي يقلل من فعالية التوازي في الوظيفة الزخرفية للنص الشعري، وتبثير اهتمام المتلقي. أما على مستوى الانحراف، فالجمل تندرج ضمن القواعد المعيارية المتعارف عليها في اللغة، ما خلا تقديم جملة مقول القول [هذان] الغريبان] على فعلها (يهمس الليل)، وتلاشي الانحراف النحوي يساعد على تقارب لغة المقطع من اللغة الاعتيادية، وبالتالي التقليل من أهمية التأويل.

وبناء على ما سبق من معطيات التحليل النحوي/ التركيبي يتحصل لدينا أن أهمية المستوى النحوي تتجاوز الوظائف المعتادة، فعلى البنية النحوية/ التركيبية تتوقف طبيعة الدلالة النصية من جهة، وكذلك الفضاء

الجمالي المتشكل في النص. ويلاحظ على النص المحلل، هنا، على صعيد تركيب الجمل أنه انتقل من الجمل المعقدة المتشابكة إلى الجمل البسيطة وما بينهما من جمل متداخلة ومركبة. وإذا كانت الجمل المعقدة عكست أطوار الحدث الشعري، فإن الجمل البسيطة التي هيمنت على المقطعين (٥) و (٦) أوحى بحل عقدة الأحداث وتشابكاتها.

ب - المستوى الصرفي

١ - الفضاء التنظيري:

إذا كان المستوى النحوي/ التركيبي يتولى دراسة بنية الجملة من حيث العلاقات الناشئة بين مكوناتها، ووظيفتها في سياق النص، وكذلك الإجابة عن كيفية/ كيفية الربط بين المتواليات الجمالية في النص، مع الكشف عن دلالة كل ذلك بالنسبة للنص الشعري. فإن الصرف Morphology «هو علم دراسة الكلمة من حيث الوحدات الصرفية: أحوال الكلمة من حيث أفرادها وتثنيته وجمعها وتعريفها وتنكيرها، وتذكيرها وتأنيثها، وأحوال الفعل في دلالاته على الزمن والجنس والعدد والهيئة والشخص»^(١)، وهكذا يتجه الصرف لتناول التحولات والتغيرات التي تطرأ على الكلمة في السياق اللغوي، ودلالة ذلك.

وتكشف الدراسة الصرفية الإمكانية المحدودة لمفردات اللغة لولا آليات الصرف إذ «لمفردات اللغة، أي لغة إمكانات تعبيرية محددة، توسعها الأدوات والوسائل الصرفية التي تعرفها اللغة على نحو يناسب طبيعتها ونظامها معتمدة في ذلك على ما في اللغة المعنية من صياغات جديدة تساعد على اختزال عدد كبير من التراكمات النحوية، فتصير هذه الاختزالات امتداداً، وبدلاً للعناصر التركيبية (البنائية) الكبرى»^(٢). إن الصرف في اشتغاله على بنية «الكلمة»، يوسع من استعمال «الكلمة» كما أنه يضبط الفوضى التي تتراكم في اللغة بإرجاع الكثرة إلى الوحدة. وتفسير التغيرات البنائية التي تصيب الكلمة، وبالتالي الإسهام في تأويل دلالي أيضاً لها،

١ - محمد عزام، مستويات الدراسة الألسنية، ص ٤٦.

٢ - أولريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية، ت، خالد محمود جمعة، ص ١٣٩.

لأن أي تغيير في بنية الكلمة (أكل، آكل) من شأنه تقديم دلالة مغايرة للبنية الجديدة، ومن هنا يكتب أولريش بيوشل: «أن وظيفة الأدوات والعناصر الصرفية في البنية الأسلوبية تلخص في توسيع دائرة الاختيارات التركيبية المرتبطة بالبنية الصرفية، لما لهذه البنية الصرفية الجديدة من وظائف بنيوية ودلالية وأسلوبية تتنوع بحسب السياق الذي تأتي فيه»^(١)، فعلى صعيد اللغة العربية، يتم تحويل الكلمة إلى أبنية متنوعة للحصول على معانٍ مختلفة، فمن المصدر الثلاثي، على سبيل المثال، يتم استبدال أبنية صرفية تدل على الماضي والمضارع والأمر واسم الفاعل واسم المفعول، والتصغير، والتكسير، والجمع، والتثنية، والاشتقاق. كما أن «الكلمة» تتعرض إلى تغييرات أخرى مثل الزيادة والحذف والإبدال والقلب والإدغام لأسباب بنيوية/سياقية. وإذا كان الصرف هو «علم يبحث في تصريف الكلمة وتغييرها من صورة إلى أخرى»^(٢)، فكيف يمكن تلمس شعرية الصرف؟ يمكن أن نحدد هذه الشعرية بالتحويلات التي تطرأ على البنية الأساسية للكلمة، أي تجاوز المعنى المحدد للكلمة إلى ضروب مختلفة من المعاني المترتبة عن هذه التحويلات، حيث يتخلل المعنى الراسخ إلى معانٍ عرضية تمنح النص الشعري كثافة دلالية غير معتادة للكلمة في حالتها الاعتيادية.

٢ - الفضاء التطبيقي:

^١ - أولريش بيوشل، م. س، ص. ن.

^٢ - راجي الأسمر (إعداد)، المعجم المفصل في علم الصرف، ص ٢٨٧.

سننتج الطريقة ذاتها المتبعة في دراسة المستوى النحوي/ التركيبي بتحليل كل مقطع على حدة حرفياً، ثم نتبع كل ذلك بعملية تركيب تكثف الخطوات التي جرت في المستوى الصرفي.

٢ - ١ : المقطع الأول:

٢ - ١ - ١ : صيغ الأفعال ودلالاتها:

المتعدي	لازم	الصيغة المجردة	التغيرات الصرفية	النوع	الفعل
-	+	نُفِلَ	الاقتران بلام الأمر، حذف عين الفعل بسبب التقاء ساكنين	مضارع	لِنُفِئْتُ
	+	فَعَلْتُ	اتصال تاء التانيث	ماضي	جَفْتُ
	+	تَفَعَّلُ	زيادة تاء المضارعة	مضارع	تَسَخَّرُ
-	+	فَعَلْتُ	اتصال تاء التانيث	ماضي	عَادْتُ
+	-	يُفَعِّعُ	اتصال حرف نفي وجزم، حذف حرف العلة (ي) من آخره (حذف لام الفعل)	مضارع	لم يُبْقِ
+	-	أَفْعَلْ		ماضي	أَثَبْتُ
-	+	فَعِلْنَا	اتصال «نا» الدالة على الجمع	ماضي	فَرَعْنَا
+	-	اِفْتَعَلْنَا	اتصال «نا» الدالة على الجمع	ماضي	انْتَهَيْنَا

ينطوي المقطع الأول (٤ أبيات) على ثمانية أفعال (مضارع=٣، ماض=٥). أما الأفعال الماضية، واستناداً إلى الجدول، فنجد أن الفعلين (عاد وفرغ) من بابي (فَعَلَ يَفْعُلُ) و (فَعَلَ يَفْعَلُ) فالصيغة الأولى تفيد معنى «الفوز في مقام المغالبة»^(١). وهذا ما يدعمه السياق النصي «وغيومُ الذهول في أعين الأيام عادت أجلى وأعمق لونا» أي أن آثار الحيرة انتصرت على آثار الفرح

١ - الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ٢١٥/١.

والسرور وخنقتها. أما الصيغة الثانية، فتفيد الحزن هنا «فراغ الآهات أثبت أننا قد فرغنا من دورنا وانتهينا»، وعلى صعيد الفعلين أثبت وانتهينا، فالأول ثلاثي مزيد بهمزة التعديّة، فأضحى فعلاً متعدياً، بعد أن كان لازماً دالاً على الإغلاق، فأضحى ممتداً باتجاه كيان آخر أي دينامياً في فعله النحوي، ويأتي الفعل «انتهينا» على صيغة «افتعل» وهو أيضاً ثلاثي مزيد بحرفين، ليدل على المطاوعة والمشاركة في فعل الانتهاء والتلاشي.

أما الأفعال المضارعة (لنمُتْ، لم يُبقِ، تسخرُ) فتم اشتقاقها وفق الاشتقاق الفعلي إذ «يهدف هذا النوع إلى توليد فعل من فعل آخر (المضارع من الماضي)، وهذا الخلق الصرفي هو ما يميز تمييزاً خاصاً اللغة العربية التي تتضمن قرابة خمسة عشر نموذجاً أو صيغة تسمى الأوزان»^(١). وعلى هذا الأساس فالأفعال الثلاثة اشتقت من صيغة الماضي بزيادة حرف المضارعة (أ، ن، ي، ت). وهذا الانتقال من الماضي إلى المضارع، فتح الحدث الشعري على الزمن الحاضر بالنسبة للفعلين (لنمُتْ، تسخرُ)، أي الكشف عن الحالة الراهنة للقوى الفاعلة (أنا وأنت) والأشياء (الكؤوس) أما بالنسبة للفعل (لم يُبقِ) فقد قلبَ معناه من الحاضر إلى الماضي بدخول (لم) الجازمة، وهو بذلك يدعم دلالات الأفعال الماضية الدالة على استقالة المتكلمين في النص من الحياة.

٢ - ١ - ٢: صيغ الأسماء ودلالاتها:

في الأسماء عادة ما يميز بين الأسماء الجامدة والمشتقة، فالاسم «الجامد ما لا يكون مأخوذاً من الفعل»^(٢)، و«المشتق ما كان مأخوذاً من الفعل»^(٣)

١- يوسف غازي، مدخل إلى الألسنية، ص ١٧٥.

٢- الشيخ مصطفى الغلايني، جامع الدروس العربية، ٥/٢.

٣- م.ن، ص.ن.

مثل اسم الفاعل، والمفعول، والصفة المشبهة، ومبالغة اسم الفاعل... إلخ،
وبالنظر إلى المقطع الأول نجد الظواهر الاسمية الآتية:

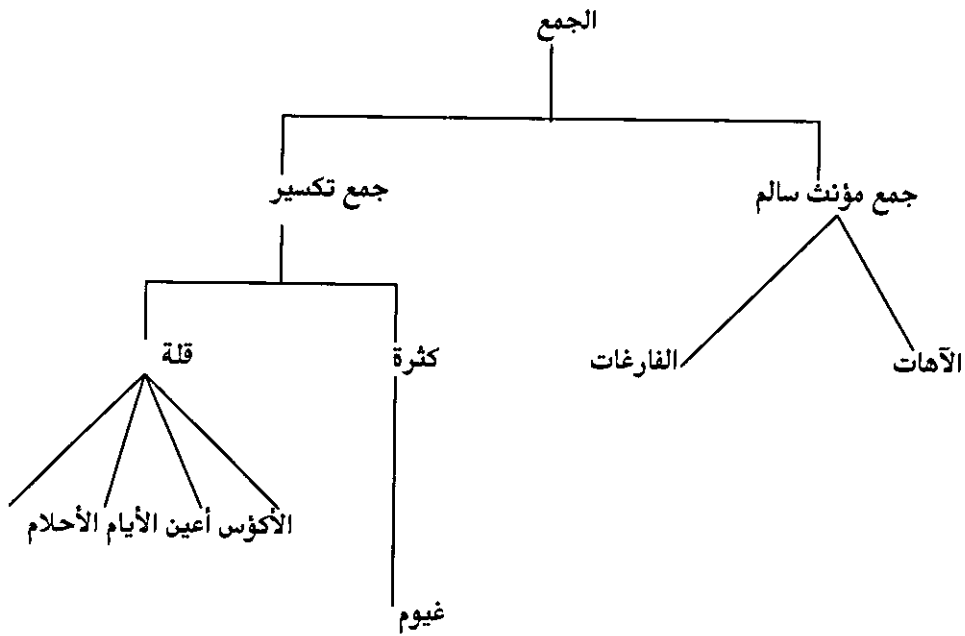
الأسماء

جامد	الصيغة	مفرد	جمع/نوعه	مشتق	الصيغة	مفرد	جمع/نوعه
الأكؤس	أفعل	-	+ قلة	الحياة	مصدر	+	-
أعِين	أفعل	-	+ قلة	الفارغات	اسم فاعل	-	+ مؤنث سالم
الأيام	أفعال	-	+ قلة	غيوم	فَعول	-	+ كثرة
جسد	فعل	+	-	الذهول	مصدر	+	-
الآهات	فعلات	-	+ مؤنث سالم	أجلى	أفعل	+	-
				أعمق	أفعل	+	-
				سكون	فَعول	+	-
				العيش	مصدر	+	-
				فراغ	مصدر	+	-
				دور		+	-
				الأحلام	أفعال	-	+ قلة

يُظهر لنا الجدول تفرُّع المكونات الاسمية للنص إلى نوعين: جامد ومشتق، وفي حين لم تتجاوز الأسماء الجامدة خمسة أسماء، فإن الأسماء المشتقة تبلغ أحد عشر اسماً، وهذه الزيادة العددية في النوع الأخير أضفى على النص دينامية أسلوبية من حيث توفرها على صيغ متنوعة من جهة،

فضلاً عن الدلالة الحافة التي تسربت إلى صيغتها كونها قد تناسلت اشتقاقياً من أفعال ثلاثية: «حيا، فرغ، غام، نهل، جلا، عمق، سكن، عاش، فرغ، دار، حلم).

ويكشف لنا الجدول، من جهة أخرى، على صعيد الجمع أن الشاعرة استخدمت نوعين من الجمع: تكسير ومؤنث سالم. وتفرغ جمع التكسير إلى جمع قلة، وكثرة (وهو الغالب)، ويمكن توضيح ذلك وفق الترسيمة أدناه:



إن صيغ الجمع في المقطع الأول تكشف عن غياب تام لجمع المذكر السالم في مقابل حضور كثيف لجمع التكسير مع جمعين للمؤنث السالم. وإذا كان جمع المذكر السالم المغيب في النص والمؤنث يشدان النص إلى القواعد المعيارية للصرف المعياري، فإن جمع التكسير يحدث شرخاً/ انحرافاً عن الطرق المعيارية، ويبثر لغة الخطاب الشعري، بما يحتاز عليه جمع التكسير من صيغ صرفية متنوعة تمنح اللغة الشعرية تعقيداً بنيوياً وخاصة اختلافية

عن اللغة المعيارية/ اليومية. ومن جهة أخرى فإن كثافة جمع التكسير تنسجم مع الدلالة العامة للمقطع النصي. فالثيمة الرئيسية تدور حول انطفاء الحياة أو حالة عاطفية فاشلة للشاعرة، أي حالة انكسار أصابتها. فلماذا لا تعكس صيغ التكسير الانسراح النفسي لدى الشاعرة أو لدى ضمير المتكلم/ الراوي في النص.

٢- ٢: المقطع الثاني:

٢- ٢- ١: صيغ الأفعال ودلالاتها:

المتعدي	لازم	الصيغة المجردة	التغيرات الصرفية	الزمن	الفعل
+	-	تَفَعَّلُ	زيادة حرف المضارعة (ن)	مضارع	نسمعُ
+	-	يُفَعِّلُ	ثلاثي مزيد بحرف (الهمزة) للتعدي	مضارع	يُنذِرُ
+	-	افْتَعَلَ	زيادة (ا+ت) خماسي	ماضي	انتهى
-	+	يُفَعِّلُ	ثلاثي مزيد بحرف (الهمزة) للتعدي	مضارع	يوشك
-	+	يفعل	زيادة حرف المضارعة (ي)	مضارع	ينضب
+	-	أَفْعَلُ	أمسى	ماضي/ ناقص	أمسى

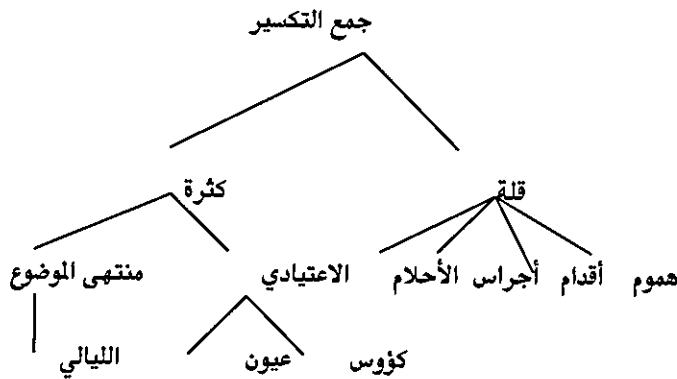
تتفرع المركبات الفعلية إلى زمني الحاضر والماضي، أربعة أفعال مضارعة (نسمع، يندُر، يوشك، ينضب) تدشن زمن الحدث، وفعلين ماضيين بدلالة متماثلة (انتهى، أمسى) يكشفان الستار عن نهاية الحدث. وإذا كانت الأفعال الماضية تسيطر في المقطع الأول للدلالة على ما حدث، فإن «الزمن الحاضر» يستعيد حضوره ويجعل المتلقي على حافة المشهد: نسمع/ يندُرنا،

يوشك، ينضب. على صعيد التغيرات الصرفية، فالأفعال المضارعة اشتقت من الفعل الماضي وفق الاشتقاق الفعلي بزيادة حرف المضارعة.

٢-٢-٢: صيغ الأسماء ودلالاتها:

جامد	الصيغة	مفرد	جمع/ نوع	شتق	صيغة	مفرد	جمع/ نوع
الليل	فعل	+	-	عميقاً	فعل	+	-
الكؤوس	فعول	-	+كثرة	أقدام	أفعال	-	+ قلة
العيون	فعول	-	+ كثرة	رحبة	م/فعلة	+	-
الليالي	فعالي	-	+كثرة	وجوم	م/فعول	+	-
				دوي	م/	+	-
				أجراس	أفعال	-	+قلة
				المحموم	مفعول	+	-
				حفنة	م/ فعلة	+	-
				هموم	فعول	-	+كثرة
				عطش	م/فعل	+	-
				الأحلام	أفعال	-	+قلة
				رماد	فعال	+	-
				حب	م/فعلي	+	-
				قديم	فعل	+	-

يتجه النص في المقطع الثاني إلى استثمار نوعين من الأسماء: جامد ومشتق، وتتمتع الأسماء المشتقة بحضور طاغ على حساب الأسماء الجامدة التي اقتصر في حضورها النصي على أربعة أسماء، مفرد واحد (الليل) وثلاثة جموع كثرة (كؤوس، عيون، ليالي)، وهذه تنتمي إلى جمع التكسير الذي يخرج عن النسق المعياري لقولة الجمع في العربية، إلا أننا يمكن أن نفرع جموع الكثرة الواردة في المقطع الثاني وفق تفريع جديد:



إن الدلالة التي يمكن أن نستشفها من حضور جمع الكثرة هو الإيحاء بثقل الحالة النفسية التي تعانيها القوى الفاعلة في النص: أقدام الليالي، دوي الأجراس، ما في الكؤوس، ما في العيون.

أما على صعيد الأسماء المشتقة وباستثناء الجموع (أقدام، أجراس، أحلام)، فقد تنوعت بين كونها مصدراً (رهبة، وجوم، دوي، حفنة، عطش، حب) وكونها صفة مشبهة (عميقاً، قديم) ومجرد مزيد بحرف (رماد من رمد) واسم مفعول (المحموم) من (حمم). أما الأسماء/ المصدر فهي أوحى بالحدث الشعري مجرداً من زمنه من حيث أن دلالة المصدر تنحصر في الإشارة إلى الحدث، مجرداً عن الزمان. فالمصادر المذكورة تتضافر

في دلالتها لتشكّل بؤرة دلالية ترسخ من فكرة التلاشي والموت/ الفكرة المحورية في النص.

وتأتي الصفات المشبهتان (عميقاً، وقديم)، فالأولى مشتقة من الفعل اللازم «عمق» والثانية مشتقة من الفعل «قدم» لتؤكد الحالة الوصفية للموصوف «عميقاً في الليل/ رماد حب قديم» بمنأى عن الزمن وذلك لأن الصفة المشبهة باسم الفاعل «هي صفة تؤخذ من الفعل اللازم للدلالة على معنى قائم بالموصوف بها على وجه الثبوت، لا على وجه الحدوث»^(١)، فالصفتان تعمقان معرفتنا بالليل من حيث هولته ورعبه، وبالقديم للإشارة إلى ما مضى من زمن طويل على الحب، حتى أضحي غارقاً في النسيان. والاسمان الآخران (رماد، المحموم) فالأول يوحي بما بقي من آثار الحب، وهو بذلك يشخص ظاهرة نفسية (الحب)، عبر تشكيل الاستعارة بتشبيهه الحب بشجر يحترق. والثاني المحموم من الفعل حم (=حمم) اسم مفعول وهو «صفة تؤخذ من الفعل المجهول، للدلالة على حدث وقع الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدد، لا الثبوت والدوام»^(٢)، فالوظيفة الدلالية التي أدتها صفة (المحموم) هي تحديد الطارئ الذي طرأ على (دورنا)، وهي إصابته بالحمى التي توحى بالزوال والتلاشي.

١- الشيخ مصطفى الغلايني، جامع الدروس العربية، ١٨٥.

٢- م.ن، ص ١٨٢.

٢ - ٣ : المقطع الثالث:

٢ - ٣ - ١ : صيغ الأفعال ودلالاتها:

المتعدي	لازم	الصيغة	التغيرات الصرفية	الزمن	الفعل
+	-	أَفْعَلْ / تُفْعَلُ	مشتق من الثلاثي نَذَرَ بإضافة الهمزة أَنْذَرَ	مضارع	تُنذِرنا
+ بنزع الخافض	-	فَعَلَ	اتصال تاء التأنيث	ماضي	عادت
+	-	فَعَلَ		ماضي	حال
+	-	أَفَلَّ		ماضي/ناقص	أصبح
+	-	تَفَعَّلَ	مشتق من كان بإضافة تاء المضارعة وقلب الألف واواً، وضم ما قبلها.	مضارع/ناقص	تكون
+	-	يَفْعَلُ	مشتق من الماضي جَذَبَ بإضافة حرف المضارعة «ت»	مضارع	يجذبنا

يتضمن المقطع ستة أفعال تتوزع على نحو متساو بين الماضي والمضارع. أما الأفعال المضارعة (تُنذِرنا، لن تكونا، يجذبنا). فالفعل الأول (تُنذِرنا) مشتق من الماضي نَذَرَ بإضافة الهمزة، فأضحى فعلاً رباعياً على وزن أَفْعَلْ ومضارعه في صيغة المؤنث الغائب (تُنذِرُ)، وهو بهذا الشكل ينقلت من دائرة الانغلاق التي تنسم بها الأفعال اللازمة إلى الامتداد نحو المفعول به. أما الفعل (لن تكونا) فهو فعل ناقص يتناسل من الماضي الناقص (كان=فَعَلَ) بقلب الأول واواً بدخول حرف المضارعة، ومع أن فعل الكون صيغة المضارع

يتجه نحو المستقبل، غير أن أداة النفي (لن) تمنعه من تحقيق الحدث الفعلي في المستقبل، فيصبح فعلاً عاطلاً. والفعل (يَجْذِبُنَا) يكتسب كينونته بإضافة حرف المضارعة للدلالة على اللحظة الراهنة (يجذبنا للممات). والأفعال الثلاثة تتحرك في إطار دلالة بؤرية هي التأكيد على نفي الحياة:

١ - تذرنا الأصواتُ أن الحياة عادت جنوناً (اختلال).

٢ - فهو فكرة (قبل الرجاء) لن تكونا/ نفي الحدث.

٣ - يجذبنا للممات/ الاتجاه نحو الموت.

وإذا عُدنا إلى الأفعال الماضية لوجدنا أنها تندرج تحت إطار الفعل الثلاثي (عاد، حال) والرباعي (أصبح) والأفعال الثلاثة هنا تفيد التحول/ الصيرورة، أنها تشترك في دلالة تحويلية نحو واقع غير معتاد:

١ - الحياة عادت جنوناً/ تحول سلبي.

٢ - أن لون الخيال قد حال/ تحول/ تغير.

٣ - أن «قبل» الرجاء أصبح لا «بعد» له/ صيرورة سلبية.

وبناء على ما تقدم تتعاقد الأفعال دلاليًا لتوحي بفكرة التلاشي والفشل.

٢ - ٣ - ١ : صيغ الأسماء ودلالاتها:

جامد	الصيغة	مفرد	جمع	نوع الجمع	مشتق	الصيغة	مفرد	جمع	نوع الجمع
الجو		+	-	-	بعيداً	فعل	+	-	-
الأصوات	أفعال	-	+	قلة	الحياة	مصدر	+	-	-
أنفسنا	أفعل	-	+	قلة	جنون	مفعول	+	-	-

-	-	+	مصدر	لون					
-	-	+	فُعول	شحوب					
-	-	+	فاعل	واقِعاً					
-	-	+	مفعول	محزون					
-	-	+	فُعلة	فكرة					
-	-	+	مصدر	عمق					
-	-	+	مصدر	شيئاً					
-	-	+	فعليل	مكينا					

البيانات التي يقدمها الجدول على الصعيد الاسمي تكشف عن انحسار صيغ الجمع باقتصارها على صيغتي أفعال و أفْعَل، واسم جامد (الجو)، فيما هيمنت الصيغ المشتقة (ينظر إلى الجدول) التي تنوعت بين المصادر واسم الفاعل والمفعول ومبالغة اسم الفاعل والصفة المشبهة، فأضفت تنوعاً في أسلوب اللغة الشعرية وتنوع في دلالتها. وإذا كانت الأسماء/ المصدر (الحياة) لون، عمق،... قد أوحى بواقع ثابت، فإن صيغ مبالغة اسم الفاعل (جنون، شحوب) قد عمقت من هذا الرسوخ، رسوخ فكرة التلاشي، وتثبيتها، وذلك لأن صيغ مبالغة اسم الفاعل تقترب في وظيفتها الدلالية من الصفة المشبهة بتحديد الموصوف وترسيخه.

٢ - ٤ : المقطع الرابع:

٢ - ٤ - ١ : صيغ الأفعال ودلالاتها:

المتعدي	لازم	الصيغة	التغيرات الصرفية	الزمن	الفعل
-	+	نُفَعِل	مشتق من الماضي بقيَ بزيادة حرف المضارعة	مضارع	نَبَقِيَ
+	-	نُفَعِل	مشتق من الماضي شَبِعَ بزيادة حرف المضارعة	مضارع	ألم نَشَبِع
+	-	نُفَعِل	مشتق من الماضي ضَجِرَ بزيادة حرف المضارعة	مضارع	ونَضَجِر
+	-	نُفَعِّع	مشتق من الماضي رَوَى، حُدِّفَت منه الألف بسبب الجزم	مضارع	ونَرَو
+	-	نُفَعِّل	مشتق من الماضي أدرك على وزن أَفَعَلَ متعدي	مضارع	ألم نَدرك
+	-	نُفَعِل	مشتق من الماضي عَرَفَ بزيادة حرف المضارعة	مضارع	ألم نَعرف
+	-	نُفَعِل	مشتق من الماضي أشبِع على وزن أَفَعَلَ	مضارع	ألم نَشبِع

يكشف لنا جدول صيغ الأفعال في المقطع الرابع عن سيطرة صيغة المضارع (نفعِل) على النص. هذه الصيغة تدل على العلاقة المتبادلة بين الذات والموضوع، على نحو إيجابي أو سلبي. فمن الناحية الأولى نجد أن العلاقة الإيجابية تتمثل بالأفعال: نَشَبِع، نُدرك، نَعرف، نُشَبِع، أما العلاقة السلبية فتمثل بالفعل نَضَجِر، إذ تنشأ علاقة ارتدادية بين الذات والموضوع، غير أنه من الأهمية بمكان الإشارة إلى أن هذه الأفعال قد سبقت بأداة نفي وأداة استفهام، الأمر الذي يجعل صيغ هذه الأفعال تدل على و/ أو تتجه نحو مناطق الشك والريبة في موضوعات هذه الأفعال. غير أن صيغة «نفعِل» أضفت قدراً من الحركة على النص والتحرر من إساء الأسماء والصفات.

٢ - ٤ - ٢: صيغ الأسماء ودلالاتها:

جامد	الصيغة	مفرد	جمع	نوع الجمع	مشتق	الصيغة	مفرد	جمع	نوع الجمع
خمر	فعل	+	-	-	انتهاء	افتعال	+	-	-
					النعيم	فعليل	+	-	-
					النصر	م / فعل	+	-	-
					الحب	م / فعل	+	-	-
					نابضاً	فاعلاً	+	-	-
					الرجاء	فعال	+	-	-
					النوم	م / فعل	+	-	-
					طول	م / فعل	+	-	-
					البكاء	فعال	+	-	-
					الوجود	فُعُول	+	-	-
					احتقاراً	افتعالاً	+	-	-
					استهزاء	استفعال	+	-	-

كما يتضح فالهيمنة في المقطع الرابع للأسماء المشتقة وللمصادر بالذات «باستثناء اسم الفاعل (نابضاً)». والشاعرة نوعت في صيغ المصادر فبعضها ثلاثي [النعيم (نعم)، النصر (نصر)، الحب (حب)، الرجاء (رجاء)، النوم (نام)، الطول (طول)، البكاء (بكى)، الوجود (وجد) وبعضها خماسي (احتقاراً (احتقر) والبعض الآخر سداسي (استهزاء) (استهزاء)]. فيما خلا النص من المصادر الرباعية. إن الدلالة التي يمكن استشفافها من هيمنة

المصادر، وهي أنها تدل على الحدث مجرداً من زمنه، الأمر الذي يرسخ من الفكرة المحورية للنص التي تدور حول حب فاشل. إذ تتضح هذه الثيمة في هذا المقطع وهي فشل علاقة غرامية بين فاعلين نصيين، تعمل الشاعرة جاهدة على إخفاء طبيعة الفاعلين باستخدام صيغة المضارع (نفع) الدالة على الجماعة وليس على المثني. غير أن النص يفضح نفسه في المقطعين (٥، ٦). أما اسم الفاعل (نابضاً) المشتق من الثلاثي (نبيض) فيشير إلى وظيفتين: الفاعلية، إذ يقترب اسم الفاعل من الفعل في وظيفته، والوصفية، وذلك لأنه «صفة تؤخذ من الفعل المعلوم، لتدل على معنى وقع من الموصوف بها أو قام به على وجه الحدوث لا «الثبوت»^(١). على عكس الصفة المشبهة، وهو بذلك يقترب من وظيفة الفعل في الدلالة على زمن الحدث.

٢ - ٥ : المقطع الخامس:

٢ - ٥ - ١ : صيغ الأفعال ودلالاتها:

المتدي	لازم	الصيغة	التغيرات الصرفية	الزمن	الفعل
-	+	نُفَعِلُ	مشتق من الماضي بقيّ بزيادة حرف المضارعة	مضارع	نَبَقِيَ
+	-	أَفْعَلُ	مشتق من الماضي سمع بزيادة حرف الهمزة	مضارع	أَسْمَعُ
-	+	نُفَعَلُ	رباعي في صيغة المضارع	مضارع	فَلَمْ لَا نَجِيبُ
-	+	لِنْفَلُ	مشتق من الماضي مات، ثم حذفت الواو لالتقاء الساكنين، وعوض عنها بالضممة على الحرف	مضارع	لِنَمُتُ

١- الشيخ مصطفى الغلايني، جامع الدروس العربية، ١٧٨/١.

			السابق لها.		
+	-	تفعل	مشتق من الماضي جرحَ بزيادة حرف المضارعة	مضارع	تجرحُ
±	±	تفاعل	مشتق من عيا بإضافة التاء والألف على وزن تفاعل لكونه ثلاثي مزيد بحرفين	ماضي	تعابى

الأفعال المضارعة في المقطع الخامس، تخضع لقواعد الصرف، فهي مشتقة من الماضي، أغلبها ثلاثي (نبقى، أسمع، لنمت، تجرح) وثمة فعل رباعي (تُجيب). وهذه الأفعال بصيغها تؤكد على الحدث الآن (لماذا نبقى هنا؟). وتقرب المشهد الشعري (حالة القوى الفاعلة) من المتلقي. على عكس الأفعال الماضية التي تغور بالمشهد الشعري، وتصبح العلاقة واهية بين المتلقي والمشهد الشعري. والفعل الماضي الوحيد في المقطع (ه) هو الفعل (تعابى) بمعنى عجز وكَلَّ، وهو مشتق من الفعل «عيا» أو (أعيا) بإضافة التاء والألف لكونه مزيداً بحرفين، وتدل صيغته /تفاعل/ على المشاركة، بين اثنين.

٢ - ٥ - ٢: صيغ الأسماء ودلالاتها:

جامد	الصيغة	مفرد	جمع	نوع الجمع	مشتق	الصيغة	مفرد	جمع	نوع الجمع
وجهين	فعل+ين (مثنى)	-	-	-	الموت	فعل	+	-	-
					الرياح	فعال	-	+	كثرة

-	-	+	م / فعل	لون					
-	-	+	فعل	الدجى					
-	-	+	فعل	عميق					
-	-	+	فعل	رهيب					
-	-	-	مفعول (اسم مفعول) مثنى	متعبان					
-	-	-	فعل مثنى	غريبان					
-	-	+	فعل	الكثيب					
+ كثرة	-	-	فعال	الشباب					
-	-	-	فعل (مثنى)	ميتان					
-	-	+	فعل	العرق					
-	-	+	فعل	وجيب					

في المقطع الخامس يحدث تحول في حركة العلامات اللغوية الدالة على الجمع نحو المثنى، ببروز صيغة المثنى في ثلاث علامات لغوية (متعبان، غريبان، ميتان وجهين) والعلامة الأولى (متعبان) اسم مفعول مشتق من فعل

ما فوق الثلاثي مبني للمجهول، ثم خضع لصيغة التثنية بإضافة (ا + ن)،
وبذلك تتحدد الـ «نحن» بفاعلين أساسيين على مسرح الحدث الشعري.
وتأتي العلامة (غريبان) لتؤكد وتعمق حالة التعب التي تلم بالفاعلين.
فثمة علاقة وطيدة بين التعب والغربة. و(غريب) على وزن فعيل صفة
مشبهة، من وظائفها ترسيخ الصفة في الموصوف، أي تثبتت صفة الغربة
على الدوام في الفاعلين، كما أن (ميتان) تسند مذهبنا إليه، فالكلمات التي
جرت فيها التثنية تتبع تحولاً منطقياً: التعب # الغربة # الموت. من جهة
أخرى تزيل الكلمات المثناة، هنا، من الشكوك التي راودت المتلقي في المقاطع
السابقة والتي استفحلت في المقطع الرابع، وبهذا الشكل ينتقل النص حرفياً
من العموم إلى الخصوص، ومن الجمع إلى المثني. ولا بد لنا من تفسير بعض
الصيغ الاسمية التي وردت في المقطع. فالأسماء (عميق، رهيب، غريب،
كئيب، وجيب) كلها جاءت على صيغة (فعيل) وهي صفة مشبهة أو أفادت
الوصف لتثببت المأساة التي يعيشها الفاعلان الرئيسيان في النص، من حيث
أن الوصف هنا، يتجه إلى ترسيخ معنى قائم بالموصوف على وجه الإثبات.
وكذلك تمارس الوظيفة ذاتها كلمات مثل (الموت، لون الدجى عميق رهيب)
التي رفعت وتيرة المأساة في الحدث الشعري. أما كلمة «الشباب» التي وردت
في البيت الأخير من المقطع الخامس، فهي بمعنى (الفتاء والحدائث) حدائث
السن وليس بمعنى الجمع (جمع شاب) كما أثبتتها في الجدول، وذلك
استناداً إلى السياق النصي.

٢ - ٦ : المقطع السادس :

٢ - ٦ - ١ : صيغ الأفعال ودلالاتها :

متعدي	لازم	الصيغة	التغيرات الصرفية	الزمن	الفعل
+	-	يَفْعُلُ	مشتق من الماضي همس بزيادة حرف المضارعة	مضارع	يهمس
+	-	تَفْعُلُ	مشتق من الماضي لف بزيادة حرف المضارعة	مضارع	تلف
+	-	يَفْعِلُ	مشتق من الماضي عاش بزيادة حرف المضارعة وقلبت الألف ياء بعد تحرك ما قبلها	مضارع	لن يعيش
+	-	يَفْعُلَا	مشتق من الماضي لس بزيادة حرف المضارعة واتصاله بألف الاثنين وتحوله إلى دائرة الأفعال الخمسة	مضارع	لن يلمسا
+	-	فَعُ	مشتق من المضارع بحذف حرف المضارعة	أمر مستقبل (قريب)	خُذْهُمَا
+	-	أَفْعِ	مشتق من المضارع يُرْخِي. وحذف حرف العلة من آخره لكونه معتل الآخر بالياء	أمر	أَرْخِ
+	-	فَعَّلُ	مشتق من المضارع بحذف حرف المضارعة	أمر	حَلِّقْ
+	-	فَعَّلَ	فعل ثلاثي مضعف	ماضي	عَزَّ

+	-	يفعلوا	مشتق من الماضي بإضافة حرف المضارعة وواو الجماعة ليدخل دائرة الأفعال الخمسة	مضارع	أن يقولوا
-	+	تُفعل	مشتق من الماضي بإضافة حرف المضارعة وقلب الألف واواً (إعلال بالقلب)	مضارع	لن تعودوا

تنمو الوظيفة الفعلية من جراء حضور كثيف للأفعال المضارعة (يهمس، تلف، لن يعيش، لن يلمس، لن يقولوا، لن تعودوا) وأفعال الأمر (خذهما (مكرر)، أرخ، حلق) وفعالاً ماضياً ناقصاً). وهذا ما جعل المقطع النصي ينبض بالحركة والدينامية للوهلة الأولى، غير أن دخول أداة النفي (لن) التي تنفي الفعل المضارع في المستقبل تكررت ثلاث مرات، مما جعل الفعل الحركي ناقصاً، أو يعاني العطالة. إلا أن أداة النفي جاءت لتدعيم فكرة الانتهاء والتلاشي التي تُبنى عليها النص أصلاً (لِنُمْتُ = الجملة الأولى في النص). إن استخدام الأزمنة الثلاثة، أحدث تداخلاً زمنياً، فالنص على الصعيد الصرفي ينتقل من صيغة الحاضر إلى الحاضر المنفي (في المستقبل) إلى فعل الأمر الذي يدل على المستقبل القريب، ثم ينتهي بحاضر لم يتحقق في المستقبل (لن تعودوا). وكان من شأن صيغة الأفعال الخمسة (أن يقولوا) إدخال صوت الجماعة (المجتمع) إلى النص. لتدل على ثقل الحصاد الاجتماعي الذي يلف الراوي/ الراوية في النص.

٢ - ٦ - ٢ : صيغ الأسماء ودلالاتها:

جامد	الصيغة	مفرد	جمع	نوع الجمع	مشتق	الصيغة	مفرد	جمع	نوع الجمع
الليل (مكرر)	فَل	+	-	-	الغريبان (مكرر)	فَعِيلان (مثنى)	-	-	-
الأسود	أفعل (غير متصرف)	+	-	-	أجراس	أفعال	+	-	قلة
					الوجودا	فَعول	+	-	-
					جديد	فَعيل	+	-	-
					جُنُحاه	فُعَل	+	-	-
					بعيداً	فَعيل	+	-	-
					أقصوة	أفَعولة	+	-	-

يبدأ المقطع السادس والأخير بصفة مشبهة (غريبان) لتأكيد الغربة الروحية للفاعلين الرئيسيين في النص، لأن من خصائص الصفة المشبهة تثبيت الصفة في الموصوف. وهذا التكرار لصفة «الغريبان» التي تكررت مرتين في المقطع الأخير تشكل توكيداً لهذا الأمر، وتنسجم الصفة المشبهة مع اسم جامد هو «الليل» فالليل معروف بغربته ورعبه. ولهذا يتجه الراوي/ المتكلم في النص يتوسل إلى الليل (أيها الليل) لكي يتولى أمر الغريبين، تستخدم الشاعرة على الصعيد الاسمي اسماً جديداً: أقصوة على وزن أفعولة. وهذه الصيغة توحى بشيء أو حدث صغير. فهل كان هذا

الحدث تجربة حب مرت بها الشاعرة و/ أو المتكلم في النص، وعارضها المجتمع؟ ولكن الشاعرة ظلت تراوغ في الإفصاح عنها، بيد أن اللغة بصيغها الصرفية والنحوية في اشتقاقها النصوصي اقتربت كثيراً من هذه الأقصوصة. أقصوصة الحب الفاضل.

ج - البنية النحوية - الصرفية والبنية الكبرى والرؤية العامة :

تكمُنُ الخاصية البارزة للقراءة البنيوية سيميائية أنها تنظرُ إلى النص الأدبي بوصفه الكائن الذي تتعاقد فيه جملة مكونات ؛ لكي يتموقع زمكانياً ، بمعنى أن النص / النَّاصِيَّةُ ، إذ يعكفُ على بنية النص فإنه يمنحُ الأهمية القصوى للمادة اللوجستية التخرط في عملية البناء النصي، ومن هنا تحوز البنية التركيبية (نحو - صرف) على دورٍ وظيفي في تقويم البنية الدلالية الكبرى للنص من جهة ، والتدليل على طبيعة الرؤية الأيديولوجية لدى الشاعر/الشاعرة ، فالبنية التركيبية ليست عنصراً حياً ، بل هي ، بوصفها البنية التجريدية أسس البنية الدلالية في النص ، فترتيب الفئات النحوية - الصرفية في الجملة ، يعكس إلى حدٍ بعيد طريقة انتظام الوحدات الدلالية من حيث الأهمية بالنسبة للنص / النَّاصِيَّةُ ، وإذا ما تحدثنا عن النص الشعري ، فإنَّ الشاعر / الشاعرة يحاول قدر ما تتيح المنظومة النحوية إحداث زحزحة في الاستعمال النحوي - الصرفي المعتاد ، انطلاقاً من أن الخطاب الشعري لا شغل لديه سوى ارتكاب مخالفات ومغايرات على مستويات اللغة السائدة . إن عدنا إلى نصِّ "أجراس سوداء"

الذي مثل بؤرة التحليل ومركزه في هذا البحث ، فسوف نجد أن الانتظامات النحوية تؤثر على نحو فعال في إنتاج البنية الدلالية أي "في اكتشاف ملامح تعامل هذه القصيدة مع أبنية النحو المعتادة في اللغة ودلالة هذه الملامح وأهميتها في بناء القصيدة وتوصيل دلالتها"^(١) ، وإذا كتفنا القضايا الدلالية للنص في نواة قضوية واحدة متمثلة بالعنوان "أجراس سوداء" الذي يتناسل عبر المقاطع الستة للنص ليدل على "الموت والتلاشي" ، وهذا التأويل لا ينبثق على قارعة التخمين والظن بقدر ما تتكرر البنية النحوية للنواة القضوية «أجراس سوداء = مضاف + مضاف إليه = تركيب إضافي» في النص تركيباً ودلالةً «غيوم الذهول، سكون الحياة ، فراع الآهات ، أقدام الليالي، دوي الأجراس ، عطش الأحلام ، رماد حُب قديم ، طول البكاء ، لون الدجى، ... الخ» فهذه المركبات الإضافية تؤكد دلالة النواة القضوية وترسخها في النص ، هذا من جهة ، وأخرى نجد أن النص يفسح المجال لهيمنة الجمل الاسمية التي توحى بالثبات والجمود ، وهذا ما يعضد من دلالية النواة القضوية ، حتى الجملتين الفعليتين اللتين يبدأ بهما النص وينتهي «لنمت ... لن تعودا» فالأولى مكونة من فعل مضارع مجزوم بلام الأمر ، وتوحى بالتلاشي والموت ، في حين أن الجملة الثانية تقوم على نفي المضارع في المستقبل ، وهي بذلك تتعاقد دلالياً مع دلالة الجملة الأولى في رسم فضاء الحزن والتلاشي والثبات . وإذا انتقلنا إلى الصعيد الصرفي في

١- سيد البحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ص ٩٥ . وللوسع في موضوع البنى النحوية في علاقتها بالدلالة الشعرية يمكن العودة إلى :

Roman Jakobson, linguistics and poetics in David Lodge , MODERN Criticism and theory , PP , 32 – 55 .

علاقته بالبنية الدلالية الكبرى ، فالصِّرف على غرار النحو - كما أشرنا في
الفضاء التَنظيري - يشارك في توجيه البنية الدلالية تبعاً للتغيّرات التي
تدخل على البنية الأصلية للكلمة . وعلى هذا الصعيد تقيم الشاعرة علاقة
متينة بين النواة القضوية للنص "أجراس سوداء" من خلال استخدامها
لجمع التكسير للتدليل على شاعة الحزن وعظمته ، فعلى سبيل المثال
تتوارد الجموع الآتية «الأكؤس الفارغات ، غيومُ الذهول ، أعين الأيام ،
أقدام الليالي ، دويُّ الأجراس ، أن ما في الكؤوس يوشك أن ينضب ، أن ما
في العيون من عطش الأحلام ، تنذرنا الأصوات ، فالرياحُ تجرح ، هكذا
يهمس الليل وأجراسه ...» فهذه الجموع في سياقاتها النصية تعضدُ من
دلالة النواة القضوية للنص "أجراس سوداء" فجمع التكسير وتكثيفه نصياً
من خلال الربط بين النواة والنص يعبر عن بنية دلالية كبرى تختزل في
انطفاء الحياة والفشل فيها .

أمّا على مستوى العلاقة بين النحو - الصرف والرؤية العامة للشاعرة ،
فلا بد من الإشارة إلى أن القبض على هذا المستوى يتطلب تحليلاً شاملاً
لمجمل البنيات النحوية للشاعرة ، ومدى علاقتها بالرؤية العامة للشاعرة
للغة ، فأحداث فجوات وانحرافات على الاستعمالات النحوية - الصرفية
السائدة يعكسُ رؤية تقوم على تجديد "النشاط اللغوي" في علاقته بالعالم ،
في حين أن الإنخراط في المنظومة النحوية المعتادة ، والاشتغال ومن ما هو
متاح يساير الرؤية السلفية للشاعر / الشاعرة . وفي هذا الإطار - سواء في هذه
القصيدة أو في قصائد أخرى تم تحليلها - ثمة تحفظ من لدن الشاعرة نحو

الانحرافات النحوية - الصرفية ، فهي تحافظ على المنظومة اللغوية دون اللجوء إلى مغامرة تشوسي في هذه المنظومة ، بل إن الشاعرة في آرائها^(١) المتأخرة بدأت تنزع نحو مفهومات سلفية - أصولية فيما يتعلق بالشكل العام للنص الشعري ، فقد ابتعدت في الواقع عن أفكارها التجديدية الأولى ، لتعود إلى الأصول المذهبية بالبلاغة البائسة .

خاتمة:

يكتسب المستويان النحوي والصرفي أهمية بالغة في الكشف عن مناطق غامضة في الخطاب الشعري، ذلك أن ثمة علاقة جدلية بين التركيب والدلالة، وهذا يعني أن الغرض عن مقارنة المستوي النحوي والصرفي إجحاف بالدور الاستراتيجي الذي يؤديه المستويان في عملية البنية التركيبية للنص الشعري، فالانتقال من البنى الجمالية البسيطة إلى البنى المعقدة التركيبية رافقه تعقيد في بنية الحدث الشعري بالنسبة للنص موضوع القراءة. فنص «أجراس سوداء» بدأ بجملة بسيطة مكونة من مركب إسنادي (فاعل+ فاعل)، ثم طفق النص يراكم جملاً معقدة التركيبية تقوم على التداخل والتشابك، وبدأت الجمل تغادر مواقع التعقيد التركيبي إلى مواقع بسيطة تنسجم مع اتجاه الحدث الشعري نحو الحل، إن انتهى النص في المقطع الخامس بجملة فعلية بسيطة (لن تكونا). وهي في الواقع صدى دلالي للجملة الأولى (لنمُت).

١- تقول نازك الملائكة " واني لعلى يقين بأن تيار الشعر الحرّ سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستعانة لها " من مقدمة مجموعة شجرة القمر ، ١٩٦٧ ، في ديوان نازك الملائكة ، ٤١٨/٢ .

وكذلك الأمر، فإن المستوى الصرفي كشف عن أسرار كانت تكتنف البنية الشعرية، من حيث التغيرات الصرفية التي طرأت على الأفعال والأسماء، وكان لكل تغيير صرفي دلالته في سياق النص، فالفعل المضارع الذي يشتق عادة من «الماضي»، كان صلة وصل بين المتلقي والنص، من حيث تقريب المشهد الشعري إليه، أي أن صيغ المضارع المتنوعة جعلت العلاقة وشيجة بين المتلقي والنص. كما كشفت هيمنة الأسماء والمشتقة والجامدة عن محاولة الشاعرة تثبيت فكرة التلاشي والانطفاء في النص. وأدت الاستعانة بالجموع بأنواعها المختلفة إلى تهويل ضغط العالم على القوى الفاعلة في النص .

الفصل الرابع

المستوى المجازي في القصيدة التقليدية

تمهيد:

في مقاربة المستوى المجازي للقصيدة التقليدية عند نازك الملائكة، انطلقنا بالقراءة نحو إنجاز فضائين: الأول تنظيري، وتناولنا فيه محاور تفرعية عديدة: اللغة والعالم واللغة والمجاز، والمجاز: شؤون المعنى وتحولاته، وناقشنا في هذا المحور: المجاز وتفكيك الحقيقة، والمجاز والظواهر البلاغية.

أما الفضاء الثاني فخصصناه للقراءة التطبيقية، بإجراء حفريات على نص: صائفة الماضي، وقاربنا فيه محاور ثلاثة: بلاغة العنوان أولاً، وبلاغة النص ثانياً، وثالثاً ربطنا الظواهر البلاغية في النص بالبنية الدلالية الكبرى بالرؤية العامة. وكان لابد من خاتمة تكثف إجراءات القراءة.

١- الفضاء التنظيري:

تحت مقولة «المجاز» يستهدف البحث دراسة «الظواهر البلاغية» التي تشكل «الصورة الشعرية» في الخطاب الشعري. غير أن «المجاز» ليس مكوناً من مكونات «البلاغة» فحسب، بل يعد الآلية التي يلجأ إليها «الكائن الإنساني» في صناعة «المعنى» بالدرجة الأولى. وفي الدرجة الثانية يشكل «المجاز» تحولاً في اللغة، تجد فيه الآليات البلاغية الفضاء الذي تصوغ فيه «العالم» على نحو أكثر تعقيداً في مستويي البنية والدلالة. وبهذا الطرح الأولي يستوعب «المجاز» تحولات متنوعة في علاقة اللغة بالعالم بغية تشكيل «المعنى». وما يهمنا هنا أن المجاز لا تختص به لغة الأدب عموماً والشعر خصوصاً، بقدر ما يشكل قانون اللغة في علاقتها بالعالم، كاشفاً عن

«كيفية حصول المعاني وما يحفزها»^(١) بل يمكننا أن نمضي خطوة أخرى في القول: إن المجاز يتسم بحضور عنيف في الحياة اليومية، والسبب في ذلك أن «النسق التصوري»^(٢) لدى الإنسان قائم على المجاز. ولهذا فإن «الظواهر البلاغية» في لغة النص الشعري ما هي إلا الدرجة القصوى من استثمار تحولات اللغة بالواقع في إطار «المجاز» .

١ - ١ : اللغة والعالم: اشتباكات الذاتي والموضوعي:

إن العلاقة بين اللغة والعالم تتسم بالبساطة للوهلة الأولى، فاللغة توفر اتصالاً بين العلامة والشيء، غير أن «هذا التصور قابل للنقد»^(٣). ذلك أن هذه العلاقة غير مباشرة، بل تتوسطها مستوى «التجربة» التي تتشكل من خلال انقذاف «الكائن» في العالم، وما يستتبع ذلك من تشغيل آليات عديدة لتصنيع «التجربة» التي تشكل بدورها مستوى معرفياً بالقوة، تتوسط اللغة والعالم، ذلك أن «اللغة لا ترتبط رأساً بعالم حقيقي أو فيزيائي. إن بين اللغة والعالم الفيزيائي سيرورة بناء واسعة. وهذه السيرورة لا تعكس العبارات اللغوية التي تنشئها، ولا العالم الحقيقي الذي تعتبر الأوضاع فيه أهدافاً للعبارات التي تنطبق عليها»^(٤). وهكذا، فإن «العالم» قبل أن ينتقل إلى فضاء اللغة، أي قبل أن يتم تقطيعه في علامات وجمل وعبارات... يمر بسيرورات عنيفة من الدينامية، سنطلق عليها «اشتباكات الذات والموضوع». وما ينتج من الصدام بين «الذات» و «الموضوع»، تأتي إليه اللغة، فتحدث فيه

١- عبد المجيد جحفة، مقدمة كتاب الاستعارات التي نحياها، جورج لا يكوف ومارك جونسون، ص ٥.

٢- م. ن ، ص، ٢١، ٢٢، ٢٣.

٣- فردينان دي سوسور، الإشارة اللغوية، في ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث)، ص ٢٣٧.

٤- الاستعارات التي نحياها، ص ٨ (من مقدمة المترجم).

الانتظام، إذ تنتظم في فضاء اللغة «... الموجودات مع تعبيرها اللغوي أي الاسم، والأحداث المعبر عنها بواسطة الفعل، وأخيراً كيمييات الوجود والحدوث المعبر عنها في اللغة تبعاً بواسطة الصفة والحال»^(١)، وهذا يعني أن «البنية العميقة/ المجردة= النحو» هي التي تتولى عمليات تقطيع «التجربة» المتشكلة عن ممارسة «العالم». وإذا أدركنا أن هذه «البنية المجردة» تمر بسلسلة من التحولات النفسية قبل تجليها في «البنية السطحية» للغة، عرفنا خطورة الفعل الدينامي الذي تقوم به اللغة لكي تختلق «العالم» اختلاقاً لا أن تكون انعكاساً له، يقول جيريمي بنتام Jeremy Bentham: «إن الفضل في وجود الكيانات المختلفة يعود إلى اللغة، وإلى اللغة وحدها، ذلك الوجود المستحيل والضروري مع ذلك»^(٢). وهكذا يغدو «العالم»/ الحقيقة محض اختلاق لساني، لا يعدو كائناً لغوياً ينزلق من الفعل اللغوي إلى العالم الصلب/ الموضوعي، فنتوهم أننا بإزاء «العالم الموضوعي» على نحو مباشر، ولكننا في الواقع إننا نقيم في ردهات اللغة، على ما يذهب هايدغر من أن «اللغة بيت الوجود (و) نصطم باللغة في كل مكان»^(٣) نلمس العالم الموهوم والمختلق، وبكلمة أكثر دقة، نصنع «العالم» بالمجاز.

١- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص ٦٤.

٢- نقلاً عن رومان جاكسون، م.س ص ٦٥.

٣-

١ - ٢: اللغة والمجاز:

أدركنا في ما سبق أن العلاقة بين الكيانين ليس بالصورة البسيطة التي تبدى لنا في الواقع، فالعلامات اللغوية لا تحيل إلى العالم الصلب، بقدر ما تحيل إلى «التجربة» التي لا تنفك تتشكل بين العالم وممارسة العالم من قبل الكائن، إذ «إن الإشارة اللغوية - كما يقول سوسور - لا تجمع بين شيء وبين اسم وإنما تجمع بين مفهوم وبين صورة سمعية، وليست الصورة السمعية الصوت المادي أي الشيء الفيزيائي الصرف إنما هي بصمة نفسانية لهذا الصوت»^(١)، ثم أن العلاقة التي تربط بين اللغة، بوصفها منظومة من العلامات، وأشياء العالم، لا تقوم على رابطة عليية (سببية) بقدر ما تقوم على الاعتبار والتعسف، وبالتالي من الصعوبة بمكان قبول «الرأي» الذي يدعي أن اللغة تنطوي على علاقة طبيعية بين «علاماتها» والعالم. وإذا كان ذلك صحيحاً، فيجب أن تكون تسمية «الشيء» = المرجع» واحدة في جميع اللغات. غير أن تنوع اللغات من جهة، ومعالجتها للعالم وفق استراتيجيات متنوعة ومختلفة في عملية/ فعالية «التسمية»، يجعل من المستحيل و/ أو العبث الإقرار بصحة الرأي السابق. فاللغة لا تعالج «العالم الصلب» بقدر ما تعالج «الجانب المعرفي» = الذهني» المتحصل من ممارسة العالم. وعلى هذا الأساس، فإن اللغة تلفق لنا «العالم» بصورة مجازية، فيتبدى لنا «أكذوبة» من المجاز اللغوي تتجلى في صورة وتمثيلات استعارية، وتشبيهية، وكنائية، ورمزية... إلخ. ومن هنا، فالافتراض الذي ينطلق منه «البحث» هو أن «المجاز» ليس ضعيفاً طارئاً على اللغة، بل هو قانونها الذي تشتغل

١ - فردينان دي سوسور، الإشارة اللغوية، ص ٢٣٨.

بموجبه «اللغة»، ويقوض من بنية «الحقيقة» التي يدعيها أصحاب المنظومات الأيديولوجية، فالعالم رهين «المجاز» أي مجموع آليات التحويل التي تمارسها اللغة على «التجربة» المتشكلة عبر التماس مع العالم.

إن علاقة الكائن الإنساني بالعالم يمكن تحديدها في أمرين:

أ - دور الإنسان في تحديد التصورات الدالة،

ب - وقدرة الخيال البشري على خلق تصورات دالة^(١).

والإنسان إذ يفعل ذلك، فإنه «يُسَمِّطُ» العالم، ويدخله في الأطر الثقافية، باللغة وفي إطارها، ذلك «إن الأمر يرتبط، بالأساس، بكيفية معالجة البشر للعالم ورؤيتهم إيابه وبنائهم له «حقيقته» وذلك باعتبار هؤلاء البشر ذوات مدركة لها عدة وسائل (واللغة جزء منها فقط) للاتصال بمحيطها، وإدراكه، والتفاعل معه، والفعل فيه، والانفعال به. واللغة مهمة في ذلك لأنها تعبر عن هذا الاتصال وتخبرنا بتفاصيله^(٢)، ومن خلال هذه المعالجة السيميوطيقية يسكن العالم اللغة ويتولد. ويثبت صاحبها كتاب «الاستعارات التي نحيا بها» أن المجاز بتجلياته الاستعارية والتشبيهية... إلخ، يتحقق في اللغة لأن «النسق التصوري»^(٣) للكائن الإنساني ذو طبيعة مجازية، فالكائن الإنساني في سعيه «للفهم» يلجأ إلى آليات الاستعارة أو التشبيه أو الكناية... إن يبدو «المعنى مرتبباً، بالأساس، بإسقاط خيالي (imaginative projection) يستعمل آليات مثل

١ - عبد المجيد حجة، مقدمة كتاب «الاستعارات التي نحيا بها»، ص ١٥.

٢ - م.ن، ص ٦.

٣ - جورج لا يكوف، مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص ٢٣. يقول المؤلفان بشأن الاستعارة: إن «الاستعارة لاترتبط باللغة أو بالألفاظ على عكس ذلك، فسروقات الفكر البشري هي التي تعد استعارية في جزء كبير منها. وهذا ما نعنيه حين نقول إن النسق التصوري البشري مبنين ومحدد استعارياً، فالاستعارة في اللغة ليست ممكنة إلا لأن هناك استعارات في النسق التصوري لكل منا» ص ٢٣.

المقولة والاستعارة والكناية، تتيح أن ينتقل البشر مما يقومون بتجربته
بكيفية مبنية إلى نماذج معرفية مجردة^(١). وبذلك لا يكون المجاز خاصاً
بلغة الأدب بقدر ما تمارسه اللغة في اشتغالها اليومي، وتأكيداً على هذه
الفعالية اليومية، نورد البنى المجازية الآتية^(٢):

أ - بنية الجدل حرب:

١ - لا يمكن أن تدافع عن ادعاءاتك.

٢ - لقد هاجم كل نقط القوة في استدلالتي.

٣ - أصابت انتقاداته الهدف.

٤ - لقد هدمت حجته.

٥ - لم أنتصر عليه يوماً في جدال.

٦ - إذا اتخذت هذه الاستراتيجية ستنتهي / ستفشل.

٧ - إنه يحطم براهيني.

إن الأحاديث اليومية تطفح بالبنى المجازية المذكورة، التي غالباً لا
ننتبه إلى تبينها المجازي، وذلك لكون «نسقنا الفكري / التصوري» مجازي
في الأصل، فالجدال بين شخصين أشبه بمعركة (لاحظ برنامج الاتجاه
المعكس في قناة الجزيرة الفضائية). والمعركة، هنا، كلامية، فثمة بنية
دلالية تتأسس: هجوم، دفاع، هجوم مضاد... فالحقل الدلالي للمعركة
يهيمن على البنى الخطابية للجدال بين شخصين، ومن هنا يقول لايكوف/
جونسون «إن جزءاً كبيراً من الأشياء التي نقوم بها حين الجدال يبينها

١- جورج لايكوف - مارك جونسون، م.س، ص ١١.

٢- استعرانا الأمثلة المذكورة من م.س، ص ٢٢.

تصور الحرب»^(١). وعلى هذا المنوال يمارس التشبيه والكناية والتشخيص،... فعاليتها في بنية العلاقة الكائنة بين اللغة والتجربة.

١ - ٣: المجاز: شؤون المعنى وتحولاته:

إذا كان المجاز يتيح لنا أن نفهم و/ أو نُفْهِمُ «العالم» استناداً إلى شيء آخر، ونُنْجِز في فضائه شؤون المعنى وتحولاته، وبمعنى آخر، لا يكف «المجاز» عن الاشتغال في اللغة اليومية، بل هو الذي يمنح هذه «اللغة» حيويتها بتوليده للدلالات الجديدة، فكيف يحتاز على حيّزه في الدراسة الأدبية؟ بوصفه - المجاز - مسؤولاً مباشرة - بالتعاقد مع المستويات الأخرى - عن تحقيق «الوظيفة الشعرية Poetic Function للغة الأدبية عموماً، والشعرية خصوصاً».

١ - ٣ - ١: المجاز وتفكيك الحقيقة:

إن البلاغة العربية في تحديدها للمجاز لغة واصطلاحاً تلجأ إلى المقارنة، أي مقارنة كيان لغوي/ دلالي بكيان آخر، ولذلك تتوسل بالعلامة الدالة على كيان «الحقيقة = الصدق» بالكشف عن معنى «المجاز». فالمجاز مصدر ميمي من «جوز: جرت الطريق وجاز الموضع جوز أو جؤز أو جوازاً أو مجازاً أو جاز به وجاوزه جوازاً وأجازه غيره وجازه: سار فيه وسلكه، وأجازه: خلفه وقطعه، وأجازه: أنفذه»^(٢) وبناء على المعرفة المعجمية ينطوي المصدر الميمي على دالتين: التعدي والمكانية بوصف المجاز اسم مكان و «المجاز والمجازة: الموضع»^(٣). وفي الحالتين فالموضع/ المكان يتوفر بالضرورة على

١- جورج لا يكوف - مارك جونسون، م.س، ص. ن.

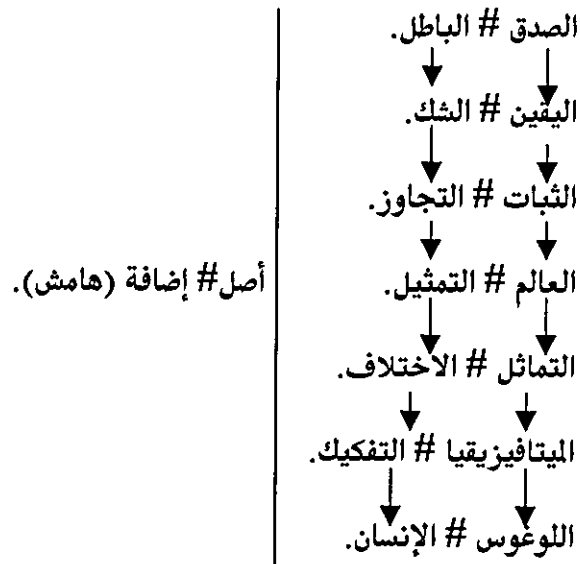
٢- ابن منظور، لسان العرب، ٣/٢٣٨.

٣- م.ن، ص. ن.

حركة دلالية مزدوجة: الإقامة والاجتياز. وهذه الدلالة المعجمية للمجاز تقف على النقيض من دلالة «الحقيقة» التي توحى بالثبات «الشيء الثابت».

فالجذر اللغوي لهذه العلامة يشكل المسطح الدلالي الآتي:

«الحق: نقيض الباطل، وحق الأمر يحق ويحق حقاً وحقوقاً، صار حقاً وثبت، حققت الأمر وأحققته إذا كنت على يقين منه»^(١). ويمكن تكثيف دلالة الجذر في «اليقين». إذ تدعم «الحقيقة» هذه الدلالة في حالتها الفاعلية والمفعولية «فالحقيقة (...) هي الشيء الثابت إذا جعلناها اسم فاعل، أو الشيء المثبت إذا جعلناها اسم مفعول»^(٢). وهكذا يبدو للملاحظ أن المقولتين: الحقيقة والمجاز على طرفي نقيض، وبناء على هذا التضاد، نجد أنفسنا إزاء الثنائيات الآتية:



وطبقاً للافتراض الذي انطلق منه البحث من أن اللغة لا تعترف إلا بالمجاز، أي الاشتغال على «التجربة» المتشكلة عبر ممارسات الكائن مع

١- ابن منظور، م.س، ١٧٦/٤، ١٧٧، ١٧٨.

٢- فضل حسن عباس، البلاغة (لونها وأفعالها)، ص ١٢٧.

العالم، وبنينتها في أنساق لغوية، فإنه من المستحيل التأكد من «الأصل» ما دامت اللغة أصلاً تقوم على الاعتباط في علاقتها بالعالم، فأين هي «الحقيقة» الثابتة الخارجة عن أطوار التاريخ؟، يقول أنيس إبراهيم بصدد الاتجاه الميتافيزيقي لدى القدماء في معالجتهم لقضية «الحقيقة والمجاز» إذ «أبرز نواحي الضعف في علاج القدماء للحقيقة والمجاز أنهم وجهوا كل عنايتهم إلى نقطة البدء في الدلالة، وركزوا نظرتهم نحو نشأتها، فتصوروا ما سموه بالوضع الأول، وتحديثوا عن الوضع الأصلي، كأنما قد تم هذا الوضع في زمن متعين، وفي عصر خاص من عصور التاريخ. ولم يدركوا أن حديثهم عن نشأة الدلالات ليس في الحقيقة إلا خوضاً في النشأة اللغوية للإنسان، تلك التي أصبحت من مباحث وراء الطبيعة، والتي هجرها اللغويون المحدثون بعد أن ينسوا من إمكان الوصول في شأنها إلى رأي علمي مرجح»^(١). إن «الحقيقة» هي المجاز وقد تابد/ ترسخ لأسباب أيديولوجية، سوسيوقثافية، وبدأ يمارس «الهيمنة» ويزحف باتجاه الصدق واليقين، بوصفه الكائن «الثابت» الذي لا يؤثر فيه «التاريخ» إنه «الصدق، اليقين، الثبات،... اللوغوس، الجوهر». وكونه الأصل، فما عداه «إضافة»، هامش، تنتمه. لكن «الأصل» (ليس) سوى أسطورة غير حصينة»^(٢)، لا يصمد أمام البحث التاريخي.

إن علاقة المجاز بـ «الحقيقة» تقوم على تفكيك الأول للثانية وليس عملية تحويل عنها، لأن التحويل فيما ترى هذه الدراسة، يجعل من «الحقيقة» الأصل/ الجوهر/ الأساس، فيما يكتفي «المجاز» بدور «التنمته» أو

^١ - إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص ١٢٨.

^٢ - سارة كولمان، روجي لا بورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ص ٣٦.

«الإضافة» في حين أن «المجاز» هو الذي يتولى «التوليد الدلالي» في اللغة، وبالتالي يجعل الأخيرة تتنفس في سياق التاريخ Context Of history. وفيما يحاول البعض: الأيديولوجيون على مختلف مشاربهم تضيق الخناق على «المجاز» والابتعاد به عن مناطق «الحقيقة». فإن «المجاز» متمثلاً بلغة الفن لا يكف عن تلغيم خطاب «الحقيقة» عن طريق تحريك العلامات اللغوية من مناطقها الدلالية المتأبدة وتحريرها من ميتافيزيقيا «المعنى» لتتمتع بالحرية - حرية التبدل - في فضاء التأويل. لتغدو اللغة «لعبة حرة للدلالات تنفتح باستمرار بتعدد القراءة»^(١). إن المجاز إذ يعود إلى أثره المتأبد، أي الحقيقة، لا ليرسخه، وإنما ليغم علاماته باختلاف، لتقويض ميتافيزيقيا «المعنى» الذي يوحى به الدال، ولذلك لا يدرك المجاز في فعاليته سوى «التشتت والانتشار والتفرق والبعثرة»^(٢). ومن هنا، يمكن تفسير الاعتراضات الموجهة للخطابات الشعرية التي تتولى القيام بحركة تفكيكية في النظام الدلالي للغة، لأنها بكل بساطة تقوض اليقين، يقين العلامة فيما اعتادت عليه في عملية التأثير الدلالي، وتبذر الشك في البنية الدلالية المتماسكة للخطاب المتداول.

إن «المجاز» في البلاغة العربية غالباً ما يعرف بعد تعريف «الحقيقة» إذ يأتي في المرتبة الثانية، في منطقة الهامش، فهو «الباطل» والحقيقة «الحق والصدق»، ولا بد لحق والصدق أن يحتاز على الأولانية، أليس الخطاب العربي - الإسلامي سواء أكان خطاباً دينياً أو سلطوياً هو خطاب

١ - عبد الله إبراهيم، التفكيك: فاعلية المقولات الاستراتيجية في «معرفة الآخر» (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص ١٣٠.

٢ - م. ن، ص ١١٧.

«الأبد» و «الجوهر» فكيف لا يكون حارساً للحقيقة؟ لنعد إلى البلاغة العربية كيف تحدد كلاً من «المجاز» و «الحقيقة»، يقول السكاكي: «ما هي الحقيقة؟: فالحقيقة هي الكلمة المستعملة فيما هي موضوع له من غير تأويل في الوضع، كاستعمال الأسد في الهيكل المخصوص، فلفظ «الأسد» موضوع له بالتحقيق ولا تأويل، وإنما ذكرت هذا القيد ليحترز به عن الاستعارة»^(١).

وفي تعريف المجاز، يكتب: «وأما المجاز فهو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوع له بالتحقيق، استعمالاً في الغير، بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع»^(٢).

وبالاقتراب النقدي من التحديدين، يمكن توجيه الملاحظات الآتية:

١ - فـ «الحقيقة» لا تقبل «التأويل»، غير أننا لا يمكن أن نقبل هذا التعريف، لأنه من الصعوبة تحديد دلالة الكلمة، ف كلمة «الأسد» الواردة عند السكاكي لا يمكن تحديد دلالتها دون معرفة (السياق العام = النص)، أو سياق التلفظ. إذ أنها، ربما تعني: الكائن المفترس، أو ربما إنسان ينطوي على شجاعة نادرة، أو...، ومن هنا فهي تدخل دائرة المجاز، وبالتالي تقبل التأويل، وأبعد ما تكون عن «التحقيق»، وهكذا، فإن مفهوم «الحقيقة» ذاته، مفهوم مراوغ، لا يمكن القطع به، وقابل للتفكيك والتشطي.

٢ - في تحديده للمجاز، نجد أن المجاز ملحق بـ «الحقيقة» ويعرّف استناداً لها، ومن هنا، فإننا نجد أن الثقافة التي تشتغل في إطارها اللغة،

١ - السكاكي، مفتاح العلوم، ص ٤٦٧.

٢ - م.ن، ص ٤٦٨.

تمنح الأفضلية للطرف الأول من ثنائية: الحقيقة# المجاز، وبالنظر إلى هذه التراتبية، فيمكن العودة بالمجاز إلى الأساس/ الجوهر (= الحقيقة)، وبذلك يفقد المجاز وبالتالي اللغة الكفاءة في عملية خلق العالم وصياغته.

٣- إن تحديد السكاكي (على سبيل المثال لا الحصر) ينطلق من ثنائية تحفر عميقاً في الفكر العربي - الإسلامي، والشرقي عموماً: الأصل/ الفرع، وهي ثنائية تقوم على التضمن وليس التضاد، فعلى الفرع أن يعود إلى الأصل، إذ بالأصل تتحدد هويته وماهيته. وعلى هذا النحو ثمة فكرة/ جوهر/ لوغوس، انبثق عنه العالم، اللغة، غير أن الخبرة اللغوية تكشف أن العالم الذي تصنعه اللغة لا يخرج عن دائرة «العالم المتخيل»، أي عالم قائم على المجاز بمراوغاته المتنوعة.

٤- إن الاعتماد على ثنائية: الأصل/ الفرع، يجعل من «المجاز» آلية طارئة على اللغة، تحفر في «الفن» ولا تمتد في أنحاء الحياة الأخرى، وهذا ما تكذبه الأبحاث الحديثة^(١). فالمجاز هو قانون اللغة الذي لا ينفك أن يولد الدلالات على مدار النشاط اليومي، فالكائن الإنساني كائن مجازي بامتياز.

هذه الملاحظات الأربع تكشف عن سطوة الميتافيزيقيا^(٢) التي تتحكم باللغة العربية أولاً وبالمرجعية التي ينطلق منها السكاكي ثانياً، لكن هذا

١- على سبيل المثال كتاب مارك جونسون/ جورج لا يكوف، الاستعارات التي نحياها، فالكتاب يكشف عبر منات الأمثلة اللغوية أنه ليس اللغة ذات طابع استعاري فقط، بل «النسق التصوري» الذي يتحكم في نشاطنا اللغوي، هو ذاته ذو طبيعة استعارية (مجازية).

٢- نقصد بالميتافيزيقيا هنا: ميتافيزيقيا الحضور metaphysic Of Presence الذي «يعني الإيمان بقدرة اللغة على الإحالة إلى (...) النقاط المرجعية خارج النظام اللغوي والاعتماد عليها» وهي نقض الاختلاف الذي يعد المصدر الأوحده للمعنى في نظر دريدا للمزيد حول ذلك يراجع محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٧٨ .

مسوغ في إطار الثقافة العربية/ الإسلامية، التي لم تنفك عن تجديد ثنائيتها الأصل/ الفرع. وهي الفكرة التي تسلطت على الإنجازات المعرفية الأخرى، ومن بينها «النحو» كما أن ثنائية الأصل/ الفرع، توحى بفعالية التناص التي اشتغلت بين الثقافات المتجاورة في الفضاء الشرقي.

إن المجاز بوصفه القانون الذي تشتغل بموجبه اللغة في صياغة «العالم» يتطلب اقتراباً مختلفاً، بمنأى عن فكرة «الأصل/ الفرع» التي تقزم من فعاليتها في تفكيك النظام الدلالي للغة، وبناء نظام دلالي أقل استقراراً يسكن التشتت والتشظي Dissemination. وبغير هذه الرؤية إلى اللغة، لا يمكن الحديث عن تطورها الدلالي، فالمجاز ما أن يتأبد ويصبح حداً معيارياً، صلباً، يعاود حركة تفكيكية، ويقوض ما ترسخ بفعل التداول والاستعمال، فيعيد للغة كينونتها وطزاجتها، وانطلاقاً من هذا المبدأ التفكيكي نحدد المجاز بوصفه الفعل الدينامي الذي يؤدي إلى «بنية من الاختلافات»^(١) في نظام اللغة. وبذلك نقرب من مفهوم «الاختلاف» Difference الذي ابتكره جاك دريدا بإبدال e بـ a في مفردة Difference ليوحى بطقم من الدلالات: (التأجيل والتأخير والإرجاء والتواني والتعويق)^(٢). وعلى هذا النحو، وانطلاقاً من مفهوم الاختلاف، فالمجاز هو تأجيل المعنى «بشكل لا نهائي، فكل كلمة في اللغة تقودنا إلى أخرى في النظام الدلالي، دون التمكن من الوقوف النهائي على معنى محدد»^(٣)، وتبعاً لهذه الفعالية التوليدية للمعنى وتأجيله، يحد المجاز من سطوة الحقيقة على اللغة، عبر قذف «الدال» في عالم «غير متناه من الدلالات»^(٤). ومن خلال هذا المفهوم للمجاز، يمكن لنا مقارنة «الصورة الشعرية».

١- عبد الله إبراهيم، التفكيك: فعالية المقولات الاستراتيجية، ص ١١٨.

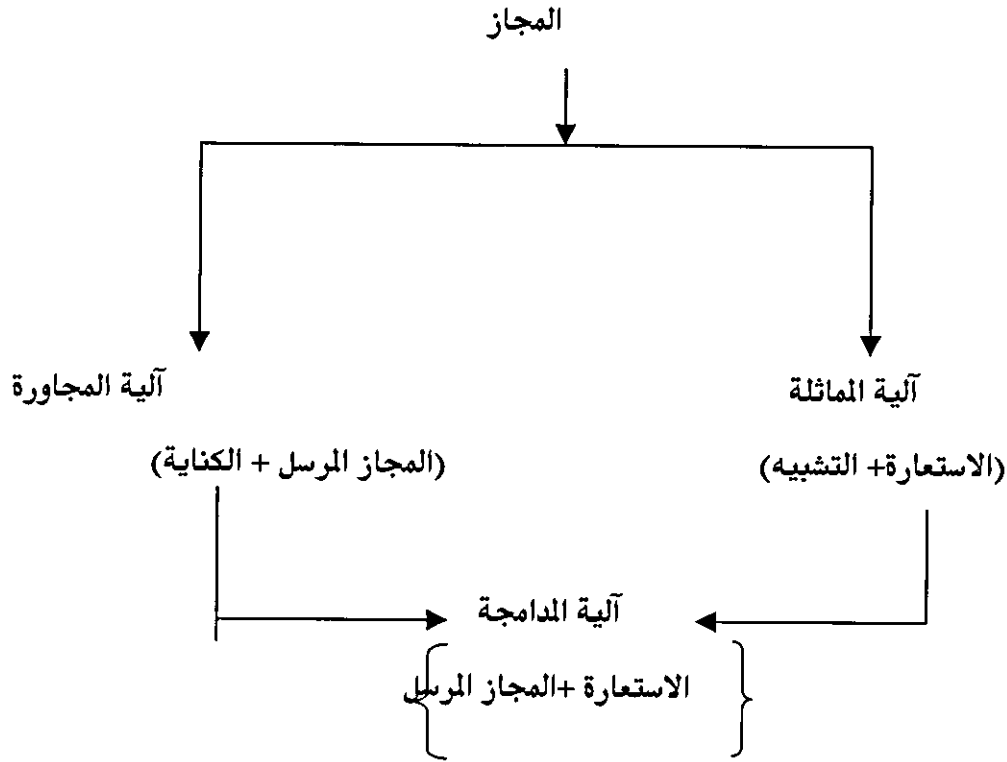
٢- م. ن، ص ١١٧.

٣- م. ن، ص ١١٨.

٤- م. ن، ص. ن.

١ - ٣ - ٢ : المجاز والظواهر البلاغية:

حددنا المجاز بوصفه الفعل الذي يرتكب بنية من الاختلافات في نظام اللغة، ولإنجاز هذه الاختلافات فإنه يشغل وفق آليتين: المماثلة والمجاورة على صعيد تأسيس «الصورة الشعرية» وغالباً ما تدمج الأخيرة بين الآليتين، فتتوصل آلية إضافية تجمع ما بين المماثلة والمجاورة، وسندعوها المداجنة^(١)، وهذا يسمح لنا بوضع الترسيمة الآتية^(٢).



١ - جاء في اللسان: وتداججوا على الشيء: اجتمعوا (...). وتداجح القوم على فلان تداججاً إذا تضافوا عليه وتعارفوا، ٢٩٦/٥. فصيغة تفاعل تفيد المشاركة بين شئين.

٢ - استوحينا الترسيمة من الدراسة القيمة لـ فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، ت، علي نجيب إبراهيم. والباحث في الأصل يوظف أفكار رومان جاكسون في دراسته الشهيرة قطبا الاستعارة والكناية في:

the metaphoric and metonymic poles in

David lodge, Modern Criticism and theory. P 57,58, 59, 60, 61

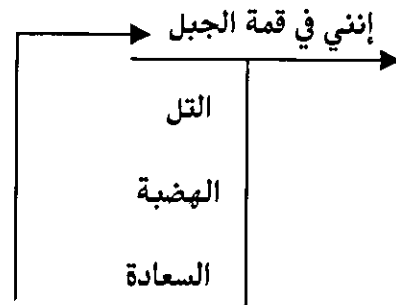
انطلاقاً من الترسيمة أعلاه سننتبع الآليات الثلاث، مبتعدين قدر الإمكان عن التفاصيل المنفرة التي نتجت عن مقاربة الدراسات البلاغية للظواهر البلاغية، الأمر الذي حولها إلى تمارين مدرسية، أفقدها الخلق الإبداعي وعلاقتها بالرؤية العامة للخاص (شاعراً كان أم نائراً). يشير رومان ياكسون في مقالته: «قطب الاستعارة والكناية» إلى أن الخطاب الأدبي يكون مشروطاً في تأسيس دلالاته بالمماثلة أو المجاورة لأن «تطور الخطاب يمكن أن يحدث على طول خطين دلاليين مختلفين: حيث موضوع واحد يمكن أن يقود أحدهما إلى الآخر عبر تشابههما أو تجاورهما. فالعملية الاستعارية تستطيع أن تكون المصطلح الأكثر ملائمة بالنسبة لحالة الأولى، والعملية الكنائية بالنسبة إلى الثانية. وبذلك فهما يجيدان تعبيرهما الأكثر كثيفاً في الاستعارة والكناية على التوالي»^(١). والذي يهمنا من كلام رومان ياكسون هو أن الصورة الاستعارية تتحقق بالمماثلة (المشابهة) والصورة الكنائية بالمجاورة (التجاور). فكيف تشتغل آليات المماثلة والمجاورة أولاً، والدمجة ثانياً:

١ - ٢ - ٣ : آلية المماثلة:

إن الظواهر البلاغية (الصور البلاغية) التي تتوسل بآلية المماثلة لإنجاز كينونتها، تقتصر على «التشبيه والاستعارة» وذلك لكون الفضائين: التشبيهي والاستعاري يستندان إلى عامل تماثلي بين العناصر الداخلة في عملية التشبيه والاستعارة، أي ثمة مقوم دلالي مشترك يسوغ بناء

الاستعارة والتشبيه، وبناء على ذلك تشتغل آلية المماثلة على المحور الاختياري للغة. وللتوضيح سنرمي بالتمثيل الآتي:

غالباً ما يقول أحدنا «إنني في قمة السعادة» لكن «السعادة» من الواجهة المنطقية كيان مجرد، ولتأويل الحالة السعيدة التي يكون فيها المرء، فإنه يلجأ إلى وسيلة أخرى (كيان ما) لفهم الحالة التي يكون عليها. لكن ينبغي أن يكون ثمة قاسم مشترك بين الكيانين، يتيح عملية الاستبدال، أي أنه تتقاطع فيه المقولتان/ الكيانان. وإذا كان الأمر كذلك فما الذي يسوغ تشبيه السعادة بالجبل (مكان مرتفع). وفي هذا الإطار تسعفنا خبرتنا الحدسية بالعالم أو الإطار السوسيوثقافي الذي يحيط بنا ويحفر عميقاً في ذواتنا. إذ إن الكائن الإنساني في حال السعادة يشعر أنه يرتقي ويصعد، في حين أنه في حال البؤس والشقاء يجد نفسه منهاراً. ولذلك ترتبط حال الفرح بالصعود، والبؤس بالهبوط، ومن هنا، فالعامل المشترك أو المجال الذي يتحقق فيه التقاطع بين السعادة والجبل هو (سمة العلو). وهذا ما يبرر لنا عملية الاستبدال بين الجبل والسعادة مع أنهما يقومان على التضاد وفق العلاقة: محسوس# مجرد، ولتوضيح هذه البنية نقدم الترسيمة أدناه:



١- ٣- ٢- ٢: آلية التجاور:

اعتماداً على دراسة رومان ياكسبون الأنفة الذكر حول العمليتين الاستعارية والكنائية، ارتأينا ضم صور المجاز المرسل و/ أو الكناية في عداد ممتلكات «المجاورة» Contiguity بمواجهة صور الاستعارة والتشبيه التي تقوم على الانتقاء والاستبدال. في الوقت الذي تسعى الصور الاستعارية والتشبيهية نحو التحقق النصي بالالتكاء على عامل مشترك بين كيانين مختلفين في وجودهما الأنطولوجي، تبادر صور المجاز و/ أو الكناية نحو تشغيل آلية التجاور الدلالي بين الكيانات. ويقصد بالتجاور هنا أن الدلالات تنتقل من «علامة» إلى أخرى في الحقل الدلالي نفسه الذي يجمعهما أو يوحدهما، أي بالانزلاق من كيان إلى آخر دون اللجوء إلى بروتوكولات الإغارة من كيان ينتمي إلى حقل مختلف كما هي الحال في الاستعارة والتشبيه. ويمكن التمثيل على ذلك بقول محمود درويش:

«ياحبيبي، أناديك طيلة نومي، أخاف انتباه الكلام»

فالتركيب «أخاف انتباه الكلام» يؤسس جمالياته وفق مبدأ المجاورة الذي يتحقق بانزلاق دلالة الانتباه «من الكل إلى الجزء، أي من الفضاء العام «الإنسان» بوصفه مصدر «الانتباه» إلى الفضاء الخاص «الكلام» بوصفه فعالية من فعاليات الكل. وبذلك فالانتقال و/ أو الانزياح لا يجري بين كيانين مختلفين وإنما يتم بالتحول بين عناصر الحقل نفسه. وبناءً على ذلك فالصور التجاورية تمارس فعاليتها بالانزياح وفق علاقة و/ أو نسبة بين «المشبه» و

«المشبه به» كما في المجاز المرسل أو بالاستناد إلى دلالة العرف كما في الكناية، وسنوضح هذه الأمور على نحو تفصيلي في الفضاء التطبيقي.

١ - ٣ - ٢ - ٣: آلية المداجنة أو الدمج:

تقوم آلية المداجنة على ربط آلية المماثلة بالمجاورة، فالنص الشعري لا يشغل جمالياً على المماثلة فقط، بقدر ما يوظف النص آلية المجاورة أيضاً لإنتاج صور المجاز المرسل والكناية. مع الإشارة إلى أن رومان ياكبسون يرى أن الخطاب الشعري يقيم في قطب الاستعارة، في حين يلوذ النثر بقطب المجاز المرسل و/ أو الكناية^(١). غير أن من الصعوبة بمكان العثور على نص شعري يكتفي باستثمار آلية المماثلة. ولذلك نجد كمال أبي ديب يوجه نقداً إلى نظرية ياكبسون: «أما الضعف الذي أشرت إليه في هذا الفصل من الدراسة فهو ربط ياكبسون بين الشعر والشابهة وبين النثر والمجاورة (الاستعارة والمجاز الإلصاق) ويبدو لي هذا الربط إشكالياً وغير مسوغ نقدياً. وهو يغلق الباب الذي تفتحه دراسة ياكبسون في القسم الأول منها أمام اكتناهاات رائدة ومتميزة لأساليب التصور والكتابة في كلا الشعر والنثر»^(٢). وإذا كانت ملاحظة أبي ديب تتسم بالدقة، فإن أمراً بالغاً قد غاب عن باله وهو أن رومان ياكبسون لا يفصل الأسلوب الأدبي عن مفهوم «المهيمنة» dominant، فالأسلوب الشعري يفسح في المجال لهيمنة الاستعارة، في حين أن الأسلوب النثري يتغيا الكناية وسيلة لتأسيس جمالياته.

١-

Roman Jakobson, the metaphoric...P 57

٢- كمال أبي ديب، رومان ياكبسون ودور علاقته المشابهة والمجاورة في كتاب «قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ص ٣٤٧.

لكن لا بد من التأكيد من أن النص الشعري يوظف الآليتين في إنجاز جمالياته وهكذا يمكن أن تتشابك الصور الشعرية وفق الدمج على نحو الآتي:

استعارة+ مجاز مرسل و/ أو الكناية أو التشبيه+ مجاز مرسل و/ أو الكناية... مع الإشارة إلى النص الأدبي لا يعرف التخطيطات والترسيمات، فالقارئ على موعد دائم بتقويض ما هو مرسوم من الخطط والتنظيرات. والدمج بين الآليتين أمر ضروري، وذلك لأن كلاً من هذه الصور لها جمالياتها ووظائفها في علاقتها بالإطار السوسيوثقافي. فإذا كانت الاستعارة تحرر «الدوال» من النظام الدلالي المتداول للغة، فإن المجاز المرسل و/ أو الكناية يؤدي وظيفة إحالية ويربط النص بالعالم.

وفي ختام هذه القراءة للمجاز وآلياته يمكننا القول إن المجاز انزياح دلالي يتحقق بتحريك الدوال اللغوية إما بالمماثلة وذلك بإحداث تقاطع بين الكيانات المختلفة أو بالمجاورة بالاعتماد «على إجراء توحيدي بين العناصر المتفرقة»^(١) في الحقل الدلالي نفسه، ويلجأ الناص إلى استثمار المجاز وتنفيذه في اللغة، حينما يروم التقاط العلاقات الخفية بين عناصر العالم من جهة وبينه وبين هذه العناصر من جهة أخرى، ولذلك لا بد له من تفكيك دلالة «الحقيقة = الواقع»، بآليات اللغة ذاتها، أي بالمجاز، بقصد «تعديل النظام اللغوي العام بنمطيته، واقتراح علاقة جديدة وخاصة بين المفردة اللغوية ونظيرتها، وبينها وبين مفهومها/ مرجعها في إطار سياق ما، هذه العلاقة التي بموجبها تتم زحزحة المفردة عن دلالتها الوضعية وإعادة

١- صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص ٢٢٢.

توزيع الوظائف/ الأدوار الدلالية بين المفردات في حالة تركيبها/ إسنادها، هذه العلاقة هي ما يطلق عليها الصورة الشعرية^(١). وعلى هذا النحو تكون الصورة الشعرية نتيجة لفعالية المجاز وتفكيكه للنظام اللغوي بإطلاقه، ومن ثم الحفر في علاقته بالواقع تمهيداً لتقديم «صياغة جديدة للواقع»، وليدة فهم ووعي خاصين^(٢) باللغة وفي إطارها، وبذلك تكون الصورة بالمعنى الأسلوبي «هي تجسيد لعلاقة لغوية بين شيئين»^(٣) وفق الظواهر البلاغية المتحققة في فضاء المجاز، ولما كانت «الصورة» تنزع إلى تجسيد رؤية الناص إلى العالم وإعادة تشكيل له، فإنها تروم إلى التغريب وكسر الإلفة defamiliarization، ومن هنا كتب بيير روفيردي P. Reverdy «الصورة إبداع خالص للروح... وكلما كانت علاقات الواقعتين المتقاربتين بعيدة وصحيحة، صارت الصورة أمتن، وامتلكت قوة حركية، وواقعاً شعرياً»^(٤)، غير أن «الصورة» حتى تكون رؤية للعالم، صياغة وتشكيلاً له، عليها أن تومض ضمن الفضاء السوسيوثقافي للناصر، كي لا تتحول إلى عنصر زخرفي لا علاقة له بالتجربة الشعرية التي يحيها الناصر. فالإطار السوسيوثقافي يضمن للصورة زاوية الاختلاف الذي تحققه من جهة، وتأويلها وتفسيرها من جهة أخرى.

١- شكري الطواني، مستويات البناء الشعري، ص ٣٦٥.

٢- م. ن، ص. ن.

٣- فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، ص ٢٢.

٤- بيير روفيردي، الصورة الشعرية عند «دون لويس دوغونفورا»، الأعمال الكاملة، ٤٨/٧ نقلاً عن فرانسوا مورو، م. ن، ص ٨٦.

٢ - الفضاء التطبيقي:

في الفضاء التطبيقي سوف نروم الكشف عن طبيعة المجاز في اللغة الشعرية لدى الشاعرة نازك الملائكة بتفكيك القصيدة التقليدية للقبض على آليات المجاز، وكيفية تشكيله للواقع، عبر طاردتنا للعلاقة الشعرية^(١) أي محاولة سبر الظاهرة البلاغية في سياقها النصي ومدى قدرتها للتعبير عن رؤية «ما» للعالم. فالظاهرة البلاغية لم تعد زخرفاً يوقعها الناص في بنية النص، بقدر ما هي تكثيف للعلاقة مع العالم، أي نافذة تطل منها التجربة الشعرية للناصر على أفق المتلقي من جهة، معنى عن طريق الظاهرة المجازية يتم تشفير العالم في فضاء اللغة^(٢) كما أنها غاية في ذاتها، حينما تلفت الانتباه لنفسها، بوصفها طية في نسيج النص، وتروم تحقيق الوظيفة الجمالية/ الشعرية poetic function من جهة أخرى. هذا فضلاً عن وظائف أخرى ستبان في ثنايا القراءة البلاغية. ولتحقيق هذه الغاية سوف نقارب:

٢ - ١ : نص : صائدة الماضي^(٣):

يتكون النص من أربعة وعشرين بيتاً وفق النسق التقليدي، موزعة على ستة مقاطع بمعدل أربعة أبيات لكل مقطع، وفي نهاية النص ثمة إشارة إلى تاريخ إنتاجه/ ١٩٤٩/١٠/٢٤، وينتسب النص إلى مجموعة: قرارة الموجة، ١٩٧٥. مع الإشارة إلى أن روي القصيدة يختلف من مقطع لآخر، وذلك بقصد

^١ - فيما يتعلق بتطبيق السيمياء على العلامة الشعرية يمكن الرجوع إلى :

Jonathan Culler , the pursuit of signs , semiotics , literature , peconstruction . P. 20.

^٢ - حول تشفير اللغة للعالم وترميزه ، ينظر إلى كتاب . كندراتوف ، الأصوات والإشارات ، ص ٣٣ .

^٣ - نازك الملائكة، الديوان، ٢/٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦.

تحرير القصيدة من سطوة الروي الواحد. لكن القصيدة تظل مشدودة إلى أوتاد النسق التقليدي للقصيدة العربية.

٢-١-١ : بلاغة العنوان:

تشغل العناوين أهمية فائقة في المقتربات^(١) النقدية الحديثة، لما تشكله من بوابة يدلف منها القارئ إلى ردهات النص، وغالباً ما يجري التفاوض بين القارئ والنص عند عتبة العنوان، فأما أن يقتنع المتلقي ببيت الضيافة «النص»، وبالتالي يؤم عالمه الداخلي، أو تفشل المفاوضات، ويمتنع القارئ عن إنجاز بروتوكول القراءة وممارسته في جغرافيا النص .

وعنوان النص «صائدة الماضي» يتشكل تركيباً من مركب إضافي: مضاف+ مضاف إليه، ولما كان اسم الفاعل «صائدة» من حيث الوظيفة النحوية يمارس وظيفة «الاسم» و «الفعل» فإنه يوحي في دلالاته بحالي الثبات والدينامية، فيخلق ردة فعل «ما» لدى المتلقي ليستنطقه باحثاً عن جمالياته وبلاغته.

مجازياً، يستوطن «العنوان» فضاء الاستعارة، ليتأسس بالمماثلة من حيث أن الاستعارة «هي مجاز لغوي علاقته المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي»^(٢). فكيف يمكن لنا استنطاق هذه البنية الاستعارية؟. بداية، نجد أن التركيب الاستعاري «صائدة الماضي» منزاح عن تركيب افتراضي «صائدة الأسماك أو...»، وإذا كان الأمر كذلك فما المقوم المشترك بين الماضي

١- من هذه المقتربات النقدية، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي لـ«فكري الجزار»، وعبوات النص لـ«عبد الفتاح الحممري»، وسيميائية العنوان لـ«بسام قطوس».

٢- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ص ٥٩.

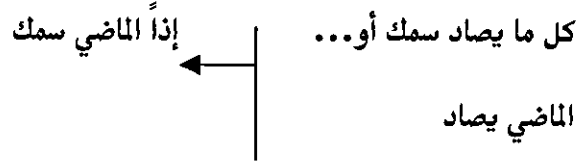
والسمك أو أي كائن آخر يدخل في عداد الكائنات التي تصاد عادة؟ سنلجأ إلى التحليل الدلالي للكشف عن ذلك.

صائدة الأسماك	الماضي
+ كائن مائي	+ فترة زمنية
+ متواري	+ يمضي
+ محسوس	+ مجرد
+ مفيد	+ خبرة

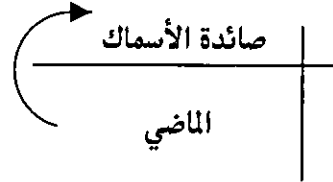
وكما يلحظ من المقومات الدلالية للمقولتين، فإن مسافة الاختلاف كبيرة بينهما، فيما عدا أن الأسماك تتواري تحت الماء والماضي يمضي نحو الخلف تبعاً للتقطيع الزمني: ماضي، حاضر، مستقبل، فالحاضر لا ينفك أن يصبح ماضياً، والمستقبل يرسم الحاضر، ثم الماضي. وهكذا ما يجمع المقولتين هو «التواري» و«الحركة» حركة الأسماك في الماء، وحركة الماضي بوصفه زمناً يتجه نحو الخلف. لكن ما الذي يسوغ للأسماك أن تحتاز موقع «المشبه به» والماضي «المشبه»؟ لاشك أن اسم الفاعل (صائدة) من لوازم «الأسماك»، فما أن تذكر «الأسماك» حتى يقفز مفهوم الصيد إلى الذهن، الذي بدوره ينطوي على أطر معرفية بالعالم، دلالات الماء، والصيد، والتواري... ومن هنا تنبني الصورة البلاغية وفق «الاستعارة المكنية» وهي نوع من الاستعارة «لم

يذكر فيها المشبه به وإنما يكتفى عنه بذكر أحد لوازمه^(١). فأحد لوازم «السماك» هو الصيد.

ويمكن أن نعامل استعارة العنوان وفق المنطق الأرسطي:



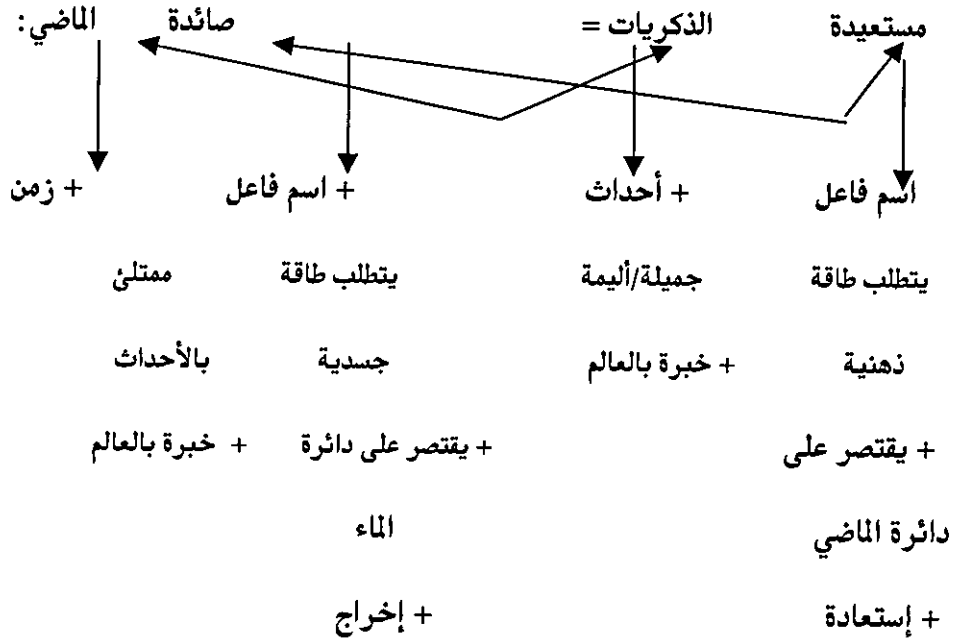
فالبنية العميقة لهذه الاستعارة تقوم على التشبه البلاغي بالاقتران على المشبه والمشبه به، فتكاد المقولتان تتطابقان، ومن هذا «التشبيه البلاغي» تم استيلاء الاستعارة بالاتكاء على عنصر مشترك بين المقولتين:



ومن جهة أخرى، يمكن أن نفرض أن البنية الاستعارية «صائدة الماضي» هي نفسها «مشبه به» وقصد بها كيان آخر بالاعتماد على تعريف بلاغي آخر للاستعارة من حيث هي «تشبيه سكت عن أحد طرفيه (هو المشبه عادة) وذكر فيه الطرف الآخر وأريد به الطرف المحذوف»^(٢). وسنفترض أن الطرف المحذوف أو المشبه هو «مستعيدة الذكريات» فما الذي يجمع بين الكيانين:

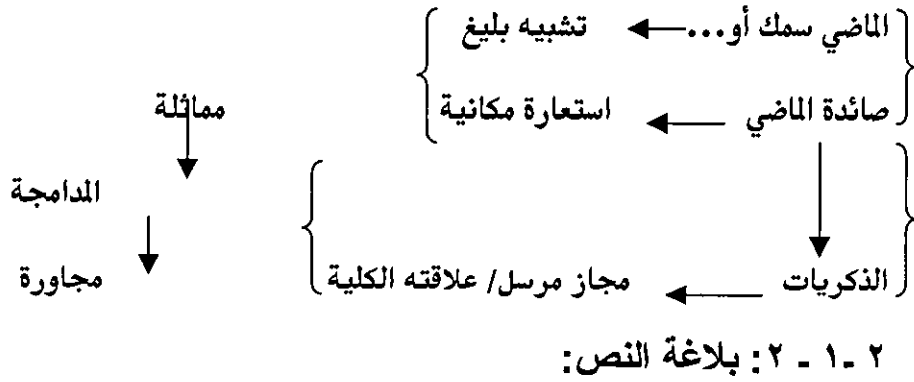
١- الأزهري الزناد، م.س، ص ٦٦.

٢- الأزهري الزناد، م.س، ص ٥٩.



بالنظر إلى الترسيمة أعلاه، تتوضح لدينا العلاقات التماثلية التي تجمع بين «مستعيدة وصائفة» و «الذكريات والماضي». فالاستعادة والاصطياد يقتربان من بعضهما دلاليًا، وكذلك الذكريات والماضي، بوصف «الذكريات» تياراً من ماضي الكائن الإنساني، وعليه، يمكن لنا أن ندفع بالعنوان «صائفة الماضي» خطوة أخرى وفق التأويل الثاني، وذلك لأن تحرك علامة «الماضي» نحو فضاء المجاز المرسل استناداً إلى العلاقة «الكلية» إذ «يرد اللفظ الدال على الكل ويراد به الجزء»^(١)، وهنا، يحتاز «الماضي» على موقع الكل، لكن يراد به «الجزء = الذكريات» والجزء تمثله أبيات/ أحداث القصيدة أي ذكريات ماضي الشاعرة. وهكذا تمر استعارة العنوان في تحولات ثلاثة عبر دمج آلية المماثلة بالمجاورة:

١- الأزهر الزناد، م.س، ص ٥٦.



في قراءتنا لبلاغة النص، سوف نحلل الصور البلاغية في سياقها النصي مع التمييز بين آلي التماثل والتجاور مع الأخذ بعين الاعتبار الدمج بين الآليتين، مع تحليل كل مقطع على حدة، ثم الربط بين مقاطع النص في الدلالة العامة له:

٢ - ١ - ٢ : المقطع الأول:

- | | |
|----------------------------------|----------------------------|
| ١ - انتظرني، غداً سيقذف بي المو | جُ إلى شطك الغريب البعيد |
| ٢ - ثم تمشي بي السنين إلى با | بك بعد البحث الطويل المديد |
| ٣ - وتراني خلف الزجاج أجرأ الـ | أمس في لهفة المشوق العنيد |
| ٤ - أتحدى الصُخور في الشاطئ العا | ري وألوي سموخها بنشيدي |

في تحليلنا لصور النص تتوضح لنا هيمنة «صور التماثل» القائمة على المشابهة، وبالأخص التجليات الاستعارية، وهذا الأمر ربما يؤكد مقولة رومان ياكبسون حول أن النص الشعري يتحرك نحو القطب الاستعاري. وهيمنة الاستعارة في الكتابة الأدبية تتأتى في الواقع من قدرتها على تشكيل واقع مفارق للواقع السائد من ناحية، كما أنها توفر قناعاً للمتكلم في النص

من ناحية أخرى، ليمارس لعبة الغياب والحضور، فـ «... الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية. إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضاً. إن النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس»^(١). إن الدور الخطير الذي تؤديه الاستعارة في الفضاء الإنساني يعود إلى كونها استراتيجية «تتيح فهم شيء ما (وتجربته) (أو معاناته) انطلاقاً من شيء آخر»^(٢). وإذا كان الأمر كذلك، فلنر ماذا يخبئ لنا النص من صور استعارية:

١ - غداً سيقذف بي الموج إلى شطك الغريب...

٢ - تمشي بي السنين إلى بابك...

٣ - أجزر أمس...

٤ - أتحدى الصخور.

٥ - الشاطئ العاري
٦ - ألوي شموخها بنشيدي

البيت الرابع {

يتضمن البيت الأول صورتين استعاريتين تتحققان بالمثلثة وترتبطان

بحرف الجر (إلى):

أ - سيقذف بي الموج
ب - شطك الغريب

١- جورج لاكوف - مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا لها، ص ٢١.

٢- م.ن، ص ٢٣.

في الصورة (أ) يتشابك فيها «التشبيؤ بالتشخيص»، وفي (ب) يكتسب الكائن الإنساني هيئة طبيعية (الشط). فكيف تمت بنية الاستعارة في صورتين؟.

في الصورة (أ) يقترض «الموج» إحدى نشاطات الكائن الإنساني «القذف» قذف الأشياء من مكان إلى آخر»، حتى أضحي هذا النشاط ملازماً للموج في خبرتنا بالعالم، ولكنه في الواقع انزاح من الكائن الإنساني إلى فعل البحر، وفي الوقت نفسه، نجد أن الاستعارة تبين لنا صورة أخرى وهو تشبيه الكائن الإنساني بالشيء المقذوف (الحجر أو...). فما الذي يجمع ما بين «الموج والإنسان» من جهة، و«الإنسان والشيء المقذوف» من جهة أخرى؟. إذا لجأنا إلى التحليل بالمكونات الدلالية نجد:

الموج	الإنسان	الشيء المقذوف (حجر أو...)
- عاقل	+ عاقل	- عاقل
+ حركة	+ حركة	+ ثابت
+ يقذف بفعل	+ يقذف بإرادة	+ مفعول يقع عليه فعل (القذف)
قانون الطبيعة	+ يشغل حيزاً من الفراغ	+ يشغل حيزاً من الفراغ
+ له يدان	+ كتلة	

إن المكونات الدلالية الصغرى للمقولات المكونة للصورتين، يمكن لها أن تفسر بنية الصورتين، فالوج ينتج عن أفعال فيزيائية في أعماق البحار، أو بفعل عواصف وأعاصير يؤدي إلى تحريك المياه الأمر الذي يؤدي إلى ارتفاع المياه وتشكيل طيات مائية عاتية تدمر كل شيء، وتقذف كائنات البحر إلى

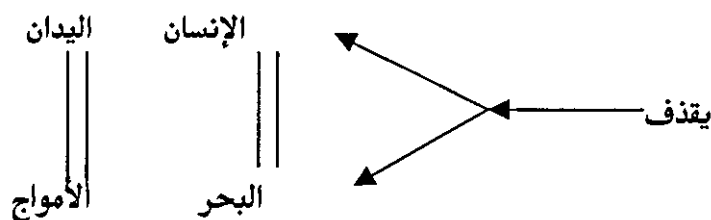
شواطئه، وكذلك الإنسان في نشاط «القذف» تتضافر لديه القوى النفسية والعضلية، لإنجاز ذلك. وإذا كانت «اليد» وسيلة الإنسان في القيام بهذا النشاط، فإن الموج يكون بمثابة هذه «اليد بالنسبة إلى البحر». ومن هنا نجد أن الصورة (أ) تقوم على الاستعارة والمجاز المرسل، من حيث أن «الموج» لفظ دال «على الجزء ويراد به الكل» أي البحر، وهكذا يتجابه كيانان: البحر والإنسان في تشكيل بنية الصورة. أما العنصر المشترك بين الإنسان والشيء المقذوف، فالعناصر المشتركة متوافرة. فالمقولتان تتوفران على مقومي: +كتلة،+ يشغل حيزاً من الفراغ، وهذا ما يسمح بإجراء الاستعارة بتشبيه الإنسان بشيء مقذوف.

أما الصورة (ب) فتتحقق عبر التماثل بين الإنسان والبحر: إلى شطك الغريب البعيد، والصورة في الواقع تقوم على الدمج بين الاستعارة والمجاز المرسل وفق التحليل الآتي:

البحر	الإنسان
+ شاسع	+ يشغل حيزاً بسيطاً من الفراغ
+ له شاطئ	+ له يدان

فالتحول الأول في الصورة، يقوم على تشبيه الإنسان بالبحر، بحذف المشبه به (البحر) والإبقاء على لازمة من لوازمه (الشاطئ)، والتحول الثاني يتمثل بإيراد الجزء (الشط) للدلالة على «الكل= البحر» على سبيل المجاز المرسل وفق العلاقة الجزئية. لكن الصورة في البيت الأول تقوم على

آلية التداعي عبر تماثلات بين الإنسان والبحر، وهذا ما أضعف من جمالياتها، فكل مفردة تستدعي الأخرى:



غير أننا يمكن أن نتجاوز هذه البنية السطحية للصورتين إلى البنية العميقة، عبر قراءة الصورة في سياق النص أو في سياق البيت الأول، فالفعل (انتظرنِي) موجه إلى مخاطب (شطك)، والفعل بذلك يخرج من دائرة «الانتظار الاعتيادي» إلى دائرة «الانتظار الخاص»، وبذلك تكتسب التماثلات دلالات أعمق، أو تتحول إلى المستوى السيميائي، وهكذا يولد الفعل «انتظرنِي» تماثلات دلالات مختلفة:



وبذلك تتأسس الصورتان وفق الاستعارة التصريحية التي يكتفى بها بإيراد «المشبه به» ثم يمنح السياق وظيفة تأويل ألباز الاستعارة، فإذا كان الموج يقود/ يقذف الأشياء من الداخل إلى الخارج، كذلك الحب بفعل الضغط النفسي يدفع/ يقود المحب إلى حبيبه.

في البيت الثاني نجد أن النص يراكم الصورة:

تمشي بي السنين إلى بابك.

تعتمد الصورة الاستعارية، هنا، على عملية (التشخيص) عبر نقل «الحوافز والخصائص والأنشطة البشرية»^(١) إلى كيانات غير كائنية/ بشرية، وذلك بغية فهم كثير من التجارب التي تنمو في الفضاء الأنطولوجي للكائن الإنساني. واللجوء إلى فعالية التشخيص «تسمح لنا بأن نعطي معنى للظواهر في هذا العالم عن طريق ما هو بشري، فنفهمها اعتماداً على محفزاتنا وأهدافنا وأنشطتنا وخصائصنا»^(٢) ومن هنا، فإسناد فعل المشي إلى «السنين= الزمن»، ينقل المجرّد (الزمن) إلى فضاء المحسوس، فيصبح (الزمن) شيئاً كائناً محسوساً، إذ ينتقل من الإطار الأنطولوجي إلى الإطار الثقافي، أي يكتسب خاصية/ دلالة سيميائية بانتقاله إلى المنظومة الثقافية، عبر النظام اللغوي. وعلى صعيد بنية الصورة الاستعارية نجد:

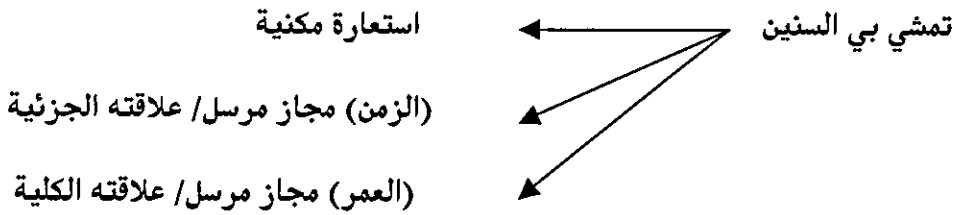
المشبه به ↓	المشبه ↓
الكائن الإنساني / الحيواني	الزمن (السنين)
+ محسوس	+ مجرد
- مجرد	- محسوس
+ يمشي / يتحرك	+ يمضي

وهكذا، فالمقوم المشترك بين المشبه والمشبه به يتمثل بعنصر الحركة: الزمن يمضي والكائن يمشي، وهذا ما يسمح بإجراء الاستعارة بين المقولتين. والاستعارة جرت بواسطة «الفعل= يمشي» الأمر الذي أضفى على الصورة سمة حركية. والصورة تكتسب وجودها بإيراد «المشبه= السنين» وتغييب

١- جورج لاكوف/ مارك جونسون، م.س، ص ٥٥.

٢- م.ن، ص ٥٦.

«المشبه به= الكائن» مع ذكر أحد لوازمه (المشي) على سبيل الاستعارة المكنية. من ناحية أخرى، تسمح لنا الصورة بتأويل آخر لها، وذلك بموقعة علامة «السنين» ضمن المجاز المرسل، من خلال إيراد اللفظ الدال على الجزء (السنين) وإرادة الكل (الزمن) تبعاً للعلاقة الجزئية التي تربط بين الزمن والسنين، بوصف الأخيرة إحدى تصنيفات الأول. أو على العكس إجراء المجاز المرسل وفق العلاقة الكلية بين (السنين) و (العمر) بإيراد الكل وإرادة الجزء. وهكذا تحتاز الصورة على الإمكانيات التأويلية الآتية:

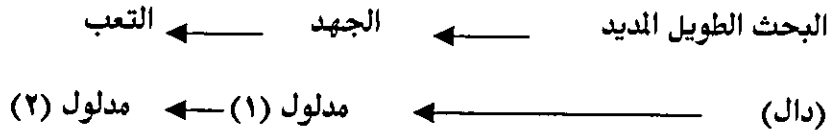


وقبل أن ننتقل إلى البيت الثالث، ثمة طيف صورة تلوح في البيت الثاني تقوم على المجاورة، تأتي لتدعم الصورة الأولى، فالوصول إلى باب «الحبيب» لم يتحقق إلا «بعد البحث الطويل المديد». والصورة هنا تكتسب كينونتها البلاغية ضمن إطار آلية التجاور بالاعتماد على الكناية من حيث «هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكر، باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيوميء به إليه، ويجعله دليلاً عليه»^(١)، وكلام الجرجاني لا يختلف عن الدراسات الحديثة كثيراً بخصوص الكناية. إذ الأخيرة تمارس فعاليتها في الحقل الدلالي نفسه، والمعنى ينتقل بالانزلاق من كيان إلى آخر يكون على ارتباط بالأول بنسبة أو علاقة أو عرف، ومن هنا يعرف تيار الدلالة المعرفية Cognitive Semantics

١- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٦٦.

الكناية بوصفها «كياناً معيناً (تستعمل) للإحالة إلى كيان آخر»^(١)، وهي بالتالي «تسمح لنا بتصوير شيء من خلال ارتباطه بشيء آخر»^(٢). وهكذا فالصورة الكنائية المتحققة «بعد البحث الطويل المديد» تستلزم علاماتها صفة «التعب»، وهي بذلك كناية عن صفة، فالبحث الطويل يستلزم الجهد ومن ثم التعب، فالكناية على هذا النحو لا تشكل واقعاً جديداً بقدر ما تحيلنا إلى واقع موجود مسبقاً.

ويمكن لنا أن نقدم الترسيم الآتية لبنية الصورة الكنائية:



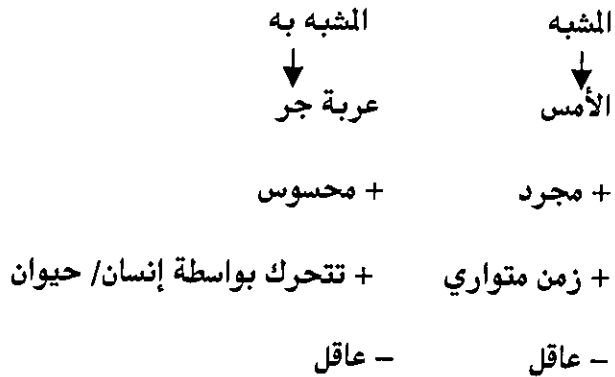
وإذا انتقلنا إلى البيت الثالث تستوقفنا الصورة الاستعارية الآتية:

وتراني خلف الزجاج أجرُّ الأمسَ

تكشف لنا الصورة عمل الاستعارة في تشبيء الزمن (= الأمس)، عبر

تشبيئه بشيء (حمل، عربة) يجر بواسطة كائن إنساني/ حيواني، فما

الذي يسوغ هذه المشاكلة بين المقولات الداخلة في تركيب الصورة:



١- لايكوف - جونسون، الاستعارات التي نحيا لها، ص ٥٦.

٢- م.ن، ص ٥٨.

ومن خلال هذه المقومات نجد ثمة مسافة اختلاف بين المقولتين الأمر الذي يعزز من دور الوظيفة الشعرية، فكلما كانت العناصر متباعدة، كلما حققت الاستعارة جمالياتها الإيحائية، والتعبير عن مناطق مخفية من الخبرة الإنسانية. لكن مفردة «الأمس» توحى، إذا تعاملنا معها على أنها مجاز مرسل علاقته الجزئية، توحى بالزمن، ومن ثم ما مضى من «العمر». وهذا ما يسمح لنا بالانتقال إلى الصور البلاغية في البيت الرابع من المقطع الأول:

أ - أتحدى الصخور في الشاطئ العاري
 ب - ألوي شموخها بنشيدي
 و

تتوسل الصورتان إلى تحقيقهما النصي بآلية الاستعارة. وهذا الحضور للصور الاستعارية يدل دلالة قاطعة أن الصورة الشعرية ليست زخرفاً في القصيدة، كما أن الاستعارة تعد الآلية الأكثر اشتغالاً بين اللغة والعالم، فـ «اللغة نشاط حيوي يعتمد على الاستعارة التي تفتح المجال أمام علاقات بين الأشياء لم تكن مدركة من قبل»^(١). وعليه ثمة علاقات جديدة تنهض في الصورتين المذكورتين. فالصخور بوصفها كياناً ثابتاً/ جامداً من خلال الاستعارة تتشخصن، حينما تكتسب صفات كائنية: التحدي، والشموخ، لكن ما القاسم المشترك الذي يسوغ تقمص «الصخور» لخصائص الكائن الإنساني؟

لنلجأ إلى التحليل بالمكونات الدلالية:

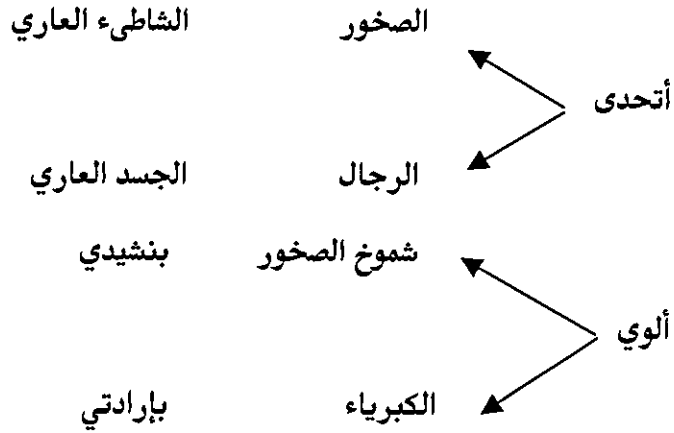
١ - مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص ٤٩٠.

بؤرة الاستعارة	المشبه به	المشبه
↓	↓	↓
أتحدى	الإنسان	الصخور
↓	+ كتلة	+ كتلة
↓	+ متحركة	+ ساكنة
↓	+ عاقل	- عاقل
↓	+ تحدي	+ صلابة
↓	+ شامخ	+ ثابتة
ألوي		

وبناء على هذه المكونات بين المقولتين، سنحاول تفسير الاستعارة الكائنة في النص. فالعناصر المشتركة بين الصخور والإنسان كثيرة، الأمر الذي يسمح بإجراء الاستعارة، وذلك بالتصريح بالمشبه (الصخور) وتغييب المشبه به (الإنسان) مع إيراد أحد لوازمه (قدرة التحدي). فالصخور تتمتع بالصلابة والثبات وهذا ما يقربها من الكائن الإنسان (الذكر) الذي يتمتع بالقدرة على تحدي الصعاب في مجرى الحياة. فنحن نلجأ إلى تفسير كثيرٍ من ظواهر العالم بالعودة إلى الوجود الإنساني، أي أننا نسحب ما هو بشري على ما هو غير بشري. وبذلك تستعير «الصخور» من الكائن الإنساني خاصتي: التحدي والشموخ. غير أن هذه الاستعارة تبقى في إطار التجربة الإنسانية، ولهذا لا تبدو غريبة ولا تحدث تلك الفجوة في عملية التلقي. أما الاستعارة الثانية، والتي يشكل الفعل «ألوي» بؤرة الاستعارة فيها، فتولد توتراً دلاليّاً، يحتاج إلى التفسير:

بنشيدي	شموخها (الصخور)	ألوي
+ كلام منظوم	+ مجرد	+ فعل مضارع
+ له تأثير	+ صفة إنسانية	+ فعل إرادي
+ مصدر قوة	+ ...	+ يتطلب قوة

فالشموخ (شموخ الصخور) يستولي على صفة الصلابة والمتانة، حيث ينبثق هنا مشبه به جديد وهو «العدن» فالمعدن هي التي تلوى، على سبيل الاستعارة المكنية، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالنشيد، فالنشيد أيضاً من خلال البؤرة الاستعارية (ألوي) يزيج عن البنية السطحية للغة مشبهاً به وهو «الآلة». والقاسم المشترك الذي يجمع النشيد والآلة يتسم بالضآلة، ومع ذلك لا نعدم هذا المقوم. فكلاهما يشكلان مصدري تأثير: الآلة على الأشياء، والنشيد على القراء/ المستمعين. وإذا كنا بهذا الشكل من تفكيك البنية الدلالية، للصورتين لأمسنا مستوى من مستويات المعنى، فإن الصورتين تسمحان لنا بملامسة مستوى ثانٍ عبر تأويل آخر، بالنظر إلى الصورتين من زاوية الاستعارة التصريحية التي تقوم على التصريح بالمشبه به وتغيب المشبه وفق التمثيل الآتي:



وبناء على ما سبق، فقد افترضنا أن الصورتين تنبئان وفق الاستعارة التصريحية، بذكر المشبه به الصخور وتغيب المشبه «الكائن الإنساني أو المخاطب في القصيدة». فالفعلان «أتحدى وألوي» بوصفهما قرينتين لفظيتين تمنعان المتلقي من إحالة «الصخور والشاطئ...» إلى المعنى الحرفي و/ أو المرجعي، وبذلك انزاحت كلمة الصخور عن مدلولها الحقيقي إلى الدلالة

على «الكائن الإنساني». واستتبعها المفردات الأخرى. ويمكننا أن نبلغ مستوى ثالثاً من الدلالة، وذلك بإحالة «الصخور» على الكائن الذكري، وما يثيره الأخير من رغبات جنسية لدى الأنثى. (المتكلمة: أتحدي/ ألوي) التي تنجح في منعها من التحقق بالإرادة «بنشيدي». ولكننا لو اعتبرنا مفردة «نشيدي» مجازاً مرسلاً بوصفها جزءاً دالاً على الكل وفق العلاقة الجزئية، فإن دلالة الصورة «وألوي سموخها بنشيدي» تكتسب إحياءً جنسياً واضحاً.

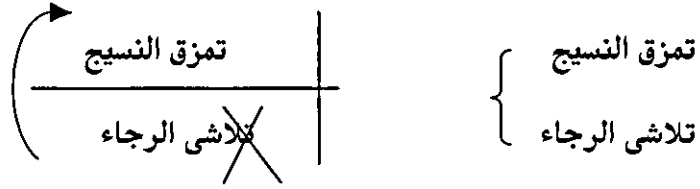
٢ - ١ - ٢ : المقطع الثاني:

- | | |
|--|------------------------------|
| ١ - انتظرنِي، وإن تمزَّق في صدِّ | ركَ ما كان ذاتَ يومٍ رجاءَ |
| ٢ - أوسمعتَ الرِّياحَ تصرِّخُ عادِ الـ | حبَ ذكري ورغبةً عمياءَ |
| ٣ - أورايتَ النجومَ تُنكرُ في أهـ | دابكَ الشوقَ والصدى والنداءَ |
| ٤ - وأبئتَ مقلتكَ أن ترسماً حلُّ | ماً جديداً وثارتا كبرياءَ |

يراكمُ النص في المقطع الثاني البنى المجازية الآتية:

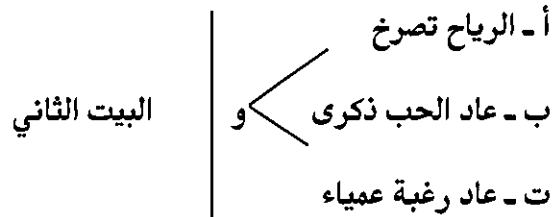
في البيت الأول تتموقع صورة الرجاء الممزق: وإن تمزق في صدرك ما كان ذات يوم رجاء، يمكن لنا إعادة كتابة التركيب على النحو الآتي: وإن تمزق في صدرك ما كان رجاء ذات يوم، ومجازياً ينتقل المجرى (الرجاء) إلى المحسوس (تمزق) انطلاقاً من المماثلة بين المشبه (الرجاء) والمشبه به المحذوف (النسيج). فالفعل (تمزق) يستدعي وفق خبرتنا بالعالم أشياء مسطحة «نسيج، ورق...» وليس شيئاً مجرداً مثل «الرجاء». إن المشبه

(رجاء) يزيح المشبه به (نسيج...) من على المحور التركيبي، وبالتالي يكتسب خاصية قابليته للتلف والتمزيق على سبيل الاستعارة المكنية:



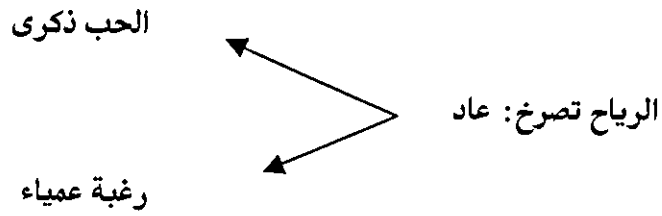
إن ما يسمح للاستعارة أن تتبنين بين هذه العناصر، أن الفعلين تمزق وتلاشى يؤديان دلالة متماثلة: في اللسان «مزقه يمزقه مزقاً (...) وتمزق: خرقه (...) والتمزيق التخزيق والتقطيع»^(١) وتلاشى الشيء، غاب وانتهى. فإذا كان التمزيق يخرج الشيء الممزق عن دائرة الصلاحية والاستعمال، كذلك الشيء المتلاشي لا يعد موجوداً. فالفعلان يتماثلان من حيث الدلالة، أما النسيج والرجاء فيقعان على موقعين مختلفين: مجرد# محسوس < شعور# مادة < يعبر به # يمسه به. وبهذا الشكل، تتحرك مفردة «الرجاء» تبعاً لخاصية التضاد من الجدول الاستبدالي، لتزيح مفردة النسيج من المحور التركيبي نظراً لانطواء الفعل «تمزق» و«تلاشى» على دلالة متماثلة.

إن الاستعارة السابقة تراكم وراءها بأداة العطف «أو» مجموعة من البنى الاستعارية:



١- ابن منظور، لسان العرب، ٦٦/١٤.

فالتراكيب الاستعارية الماثلة أمامنا تسند فعل الصراخ للرياح - وهذه الاستعارة مستهلكة - والعودة للحب والرغبة، وكذلك توصيف الرغبة بالعمى. إن الاستعارات الثلاث أصبحت جزءاً من الخبرة اليومية، بفعل التداول اليومي للفعلين: تصرخ، عاد، الأمر الذي أفرغ هذه البنى البلاغية من وظيفتها الشعرية، وما يضعف هذه البنى على صعيد الوظيفة الشعرية Poetic Function هو الاشتراك في عدد كبير من العوامل المشتركة بين المشبه والمشبه به. لكن ثمة بؤرة مجازية تتوطن التركيب العطفى في البنية (ت): «رغبة عمياء» وحتى نستحكم التأويل بعمق نعيد كتابة البنية على النحو الآتي:



إن انتماء الرغبة إلى الكائن الحي، وكذلك الصفة «عمياء» يقودنا إلى موقعة البنية ضمن تحققات آلية التجاور استناداً إلى التحليل الآتي لمقولة الكائن الحي.

الكائن الحي / إنسان / حيوان

± محاقل

+ له رغبات

± رغبات خيرة

+ بصير

+ أعمى

وبهذا الشكل فالصورة البلاغية تمارس فعاليتها في الحقل الدلالي للكائن الحي. وبالتالي تنتمي إلى الكناية أكثر منها إلى المجاز المرسل مع المسافة القريبة بين الفضائين، وهي كناية عن صفة الشذوذ: رغبة عمياء ← شذوذ. فالعمى عكس البصر، ورجل أعمى وامرأة عمياء أي لا يبصر/ تبصر وتتحرك مفردة «العمى»^(١) في فضاء دلالي شاسع في المعجم العربي، إذ تدل على الضلال، والغواية، والجهالة،... وأطلقت كلمة «الأعمى» على الليل والليل والنار، جاء في اللسان «نعوذ بالله من الأعميين، هما السيل والحريق لما يصيب من يصيبانه من الحيرة في أمره، أو لأنهما إذا حدثا ووقعا لا يبقيان موضعاً ولا يتجنبان شيئاً كالأعمى الذي لا يدري أين يسلك، فهو يمشي حيث أدته رجله»^(٢). كما أن الموروث الثقافي ينفصل بين العمى والبصر وفق الثنائيات الآتية:

العمى # البصر

الليل # النهار

العمى # البصر

العمى # البصر

العمى # البصر

العمى # البصر

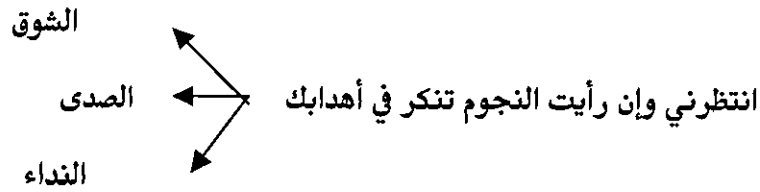
وكذلك الرجل الأعمى أو المرأة العمياء غالباً ما يتميز/ تتميز بحدة الذكاء وحدة الغرائز والمشاعر، وبناء على ما سبق، فالعنى ينزلق بالتجاور من

١- ابن منظور، م.س، ٢٨٩/١٠.

٢- م.ن، ص ٢٩٠.

الكيان الدال على «الشذوذ» وهو اللفظ الدال على حدة الغرائز وعنقها وجموحها في اللغة المتداولة إلى كيان آخر يردفه في المعنى «رغبة عمياء». وبهذا الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى المجازي/ الكنائي تنزاح اللغة الشعرية عن المجال التداولي، لتصنع طية دلالية، تدفع المتلقي إلى فعل التأويل، فالكناية «وسيلة من وسائل تصوير المعنى فنياً، فهي عندما تتآزر، بوصفها من عناصر التصوير البلاغي، مع غيرها مما تجمله السياق، تؤدي إلى الكشف عن محاسن وجمال يملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، وسحر يضيف على الصورة البلاغية كثيراً من الإمتاع والجمال»^(١). ومن هنا، فالكناية تسهم على نحو فعال في ممارسة التأويل والتأويل المضاعف، أي الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى السيميائي.

ويقدم البيت الثالث بنى مجازية تؤكد الدلالات المترشحة عن مجازات البيت الثاني من حيث تحول الحب إلى ذكرى ورغبة شاذة:



يشكل الفعل «تنكر» بؤرة الصورة البلاغية عبر تشخيص كيان غير بشري بخاصية تنتمي إلى كيان عاقل. فالإنسان عادة هو الذي ينكر ويثبت. وإسناد فعل الإنكار إلى «النجوم» يمنح الأخيرة سلطة المعرفة، أي القيام بدور الكائن الإنساني في الحكم على قضية ما. وإذا تساءلنا عن أوجه الشبه بين المشبه والمشبه به لكان الآتي:

١- أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص ٢٣٩.

البؤرة الاستعارية

المشبه به

المشبه

تنكر

الكائن الإنساني

النجوم

+ أسفل

+ أعلى

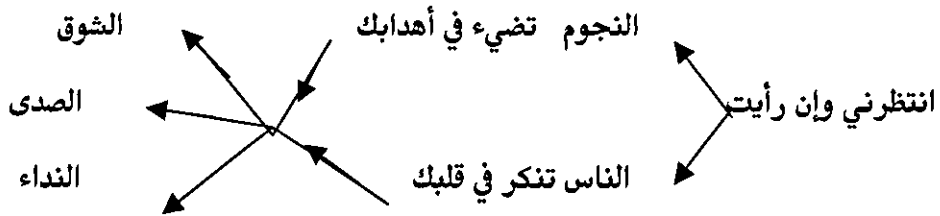
+ عاقل

- عاقل

+ ينكر/ يثبت

+ تضيء

واعتماداً على المكونات الدلالية للمقولتين، يمكن أن نقدم كتابة أخرى:



وهكذا نلاحظ أن الاستبدال يتم بين الفعلين تضيء/ تنكر مع أن الدلالة متضادة، غير أن تحقيق الوظيفة الشعرية في النص يتحرك ضداً على المنطق الأرسطي/ اليومي. فالاستبدال كما يذهب رومان ياكبسون، ناتج على «أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق»^(١). فالمغايرة/ التضاد بين دلالتي «تضيء» و «تنكر» هي التي تنتج التوتر الشعري في «البنية البلاغية».

أما الطرف الآخر من الصورة، فيتحقق بالاتكاء على عملية التجاور، وذلك بإزاحة «القلب» أو... وإحلال «الأهداب». على سبيل المجاز المرسل وفق العلاقة الكلية. إذ وردت «الأهداب» لتدل على الكل (=الكائن الإنساني) فالعلاقة التي تربط المقولتين تقوم على كون «الأهداب» جزءاً من الكائن الإنساني. ولن تختلف الدلالة إذا دلت كلمة «الأهداب» على القلب،

^١ - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص ٣٣.

العين، الكائن الإنساني. فالمعنى يتحرك من كيان إلى آخر في الحقل الدلالي نفسه.

ويأتي البيت الرابع ليؤكد بمجازاته الحال السابقة للحب الكاذب:

انتظرنني ←
وإن أبت مقلتك أن ترسما حلماً جديداً
وإن ثارتا كبرياء

تنتقل صفة الإباء من الكل «الإنسان» إلى الجزء «مقلّة العين»، وكذلك تفعل مثلها صفة «الثورة» (ثارتا)، وبذلك نكون إزاء بنى بلاغية تتوسل بالمجاز المرسل إلى تحقيقها النصي وذلك لأن «المقلّة» تنتمي إلى الكائن الإنساني وفق تسمية الجزء باسم الكل، وهذا يفترض أن يتضمن المشبه (مقلتك) في المشبه به (الإنسان) عن طريق البؤرة «أبت»، وعلى النوال نفسه و«ثارتا كبرياء». أما الصورة المتفرعة «أن ترسما حلماً جديداً» فيمكننا تفسيرها وفق البنية الافتراضية «أن ترسما لقاء جديداً» وبذلك يمكن عدها استعارة تصريحية. لأن ما يجمع الحلم واللقاء، أن كليهما أبعد عن التحقق الفعلي. وعلى هذا النحو يمكننا افتراض التركيب الذي انزاح عنه التركيب البلاغي:

انتظرنني وإن أبيت أن ترسم لقاء جديداً. وهكذا يتحرك الدال (الحلم)

الحلم ← مدلول (١) (اللقاء) ← مدلول (٢) (إعادة علاقة الحب).

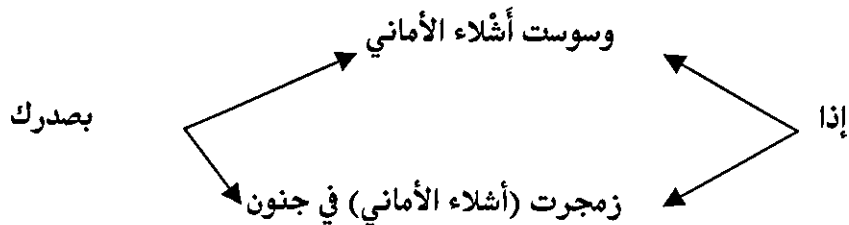
إن المقطع الثاني يرصد لنا القطيعة الكائنة بين المتكلمة (انتظرنني) والمخاطب (صدرك، سمعت، رأيت، مقلتك...)، وأسباب القطيعة، واتسمت المجازات بابتعادها عن العتمة الدلالية، على عكس المقطع الأول الذي تقنع

إلى حد ما بالمجازات المعتمدة لإخفاء رغبات المخاطب العمياء، ورفضها من قبل المتكلمة، نظراً لصرامة التقاليد والأعراف الاجتماعية التي توطر حياة المرأة الشرقية وتمنعها من البوح عن علاقتها الإشكالية مع الرجل، ولذلك تلجأ إلى الأقنعة المجازية.

٢ - ١ - ٢ - ٣: المقطع الثالث:

- | | |
|--------------------------------------|-----------------------------|
| ١ - وإذا وسوستَ بصدرك أشلا | ء الأمانى وزمجرت في جنون |
| ٢ - ومضتُ تُوَقِّظُ الشُّكوكَ وتُغري | بلياليك عاصفاتِ الظنون |
| ٣ - وتخيَّلتَ أنني بعثتُ ذكرا | ك وأمعنتُ في الجمود المهيّن |
| ٤ - فانتظرنى، لأبُدَّ أن نلتقي يو | ماً وألوي بشكك المجنون |

يرتبط المقطع الثالث بالثاني دلالياً، من حيث التأكيد على رغبة التواصل (فانتظرنى) والكشف عن طريق المجازات أسباب القطيعة الحاصلة بين العاشقة والعاشق، فكيف تم التعبير عن هذه «الثيمة» مجازياً: يتضمن البيت الأول الصورتين الآتيتين بعد إعادة كتابتهما:



يحيلنا الفعل «وسوس» إلى حقل دلالي، يتسم بالشواش والخفاء والاختلاط:

«الوسوسة والوسواس: حديث النفس (...) والوسواس، بالفتح: هو الشيطان (...) والوسوسة الكلام الخفي في اختلاط»^(١)، وهذه الدلالة تتطابق

١ - ابن منظور، لسان العرب، ٢٠٧/١٥.

ودلالة الشك في الأمر/ القضية، كما أنها تجر إلى الذهن مصدر الوسوسة (الشیطان) وما يرتبط به من محاولات بزوع الشك في نفوس المریدین، والشك في الحقيقة الدينية. أما «أشلاء الأمانی» فیمکن تفسیره بوصفه منزاحاً عن تركيب افتراضي عن طريق الاستبدال: أشلاء الجسد. نظراً للارتباط الحاصل بين المفردتين في إطار معرفتنا بالعالم، أو بوصفه كناية عن «الظنون» التي تجيش في الصدر «موطن الظنون والأمانی»، وبذلك تنمو الصورة وفق آلية الدمج بين التماثل (الاستعارة) بما يستدعيه الفعل «وسوس» من إشارة إلى «الشیطان» إذ ينزاح التركيب عن «وسوس الشیطان في صدره»، والتجاور (الكناية): أشلاء الأمانی الظنون ثم تتطور الصورة دلاليّاً من موقف الوسوسة إلى موقف الزمجرة، إذ تثبت الشكوك والظنون في صدر العاشق. والصورة تنبني بتمائلاتها وتجاوراتها في حقل مؤطر بالكائن الإنساني، وهذا هو سبب الانسراح الشعري فيها.

تتحول «أشلاء الأمانی» إلى ظنون وتفجر الشكوك في صدر العاشق:

ومضت (أشلاء الأمانی) تُوقِظُ الشُّكوكَ

وتغري بلياليك عاصفات الظنون

إن الأفعال: مضت، توقظ، تغري. تؤلف الحقل الدلالي للكائن الإنساني فهو يمضي، ويستيقظ، ويغري. وبإسناد هذه الأفعال إلى كيان غير عاقل (أشلاء الأمانی= الظنون= الشكوك)، نكون إزاء استعارة، غير أن هذه الاستعارة تكاد تشتغل في حقل التجاور، أي المجاز المرسل والكناية، فالكيانات الداخلة في التفاعل الاستعاري متضمنة في حقل واحد، ولذلك تبدو

ضعيفة، ولكن لا بد من الإشارة إلى أن تشخيص (أشلاء الأمانى) كان «وسيلة لتصور شيء ما من خلال شيء آخر»^(١): الظنون من خلال نشاطات الإنسان. ولكون الظنون تشكل حالات نفسية للكائن الإنسانى، فالصورة تدمج في ذاتها التماثل والتجاوز. فالصورة بقدر ما هي إيحائية عبر الاستعارة، فهي إيحائية من خلال الكناية والمجاز المرسل. أما الصورة الأخرى:

وتُغري «أشلاء الأمانى» بلياليك عاصفات الظنون

تفيد مادة الفعل «تغري» الإلصاق واللتزوم والإلحاح: «وأغرى بينهم العداوة: ألقاها كأنه ألزقها بهم»^(٢). أما التركيب عاصفات الظنون، فالعلامة الأخيرة مستبدلة بعلامة: الثلوج، الرياح، الأمطار.

عاصفات الظنون.	
عواصف الثلوج	← الثلوج = الظنون

إذا كان الأمر كما نتصور، فما الذي يتيح الاستبدال بين العلامتين، بداية نقدم المكونات الدلالية لهما:

الظن	الثلج
+ نفسي	+ مائع
+ ينتمي للإنسان	+ ينتمي للطبيعة
+ بفعل الممارسة	+ بفعل قوانين طبيعية
+ مفيد	+ مفيد
+ ضار (يسبب كوارث).	+ ضار (يسبب كوارث)

^١ - لا يكوف - جونسون، الاستعارات التي نحيا لها، ص

^٢ - ابن منظور، لسان العرب، ٤٣/١١، ٤٤.

فالجانب الضار والمدمر بين الكيانين هو الذي يجمع بين العلامتين، ويتيح الاستبدال بينهما، وعلى هذا الأساس يمكن أن ندرج «عاصفات الظنون» في فضاء التماثل (المشابهة)، أو تدرج الصورة في فضاء الكناية: كناية عن صفة «الشك». لأن الاستعارة بفعل التداول تخضع للعادة والعرف وتقترب من الكناية وتشتغل في إطارها.

في البيت الآتي نقع على الصورة المجازية:

وتخيلت أنني بعث ذكراك
 أمعنت في الجمود المهين

تتحول الذكرى، وهي «حدث» أضحي من ممتلكات الماضي، إلى شيء مادي من خلال الفعل «بعث» والصورة بهذا الشكل تندرج ضمن الاستعارة المكنية. فالشيء المادي قابل للتداول أي للبيع والشراء، والذكرى، أيضاً «حدث» تنتج عن التفاعل بين كائنين، غالباً ما تمضي إلى الخلف وتختزن في الذاكرة، أي تفقد فاعليتها. ونفترض كذلك أن التركيب المجازي: أمعنت في الجمود المهين، منزاح عن آخر افتراضي: وبالغت في الظلم... وإذا كان «الجمود المهين» كناية عن الانقطاع وعدم التواصل، عندئذ يكون الاستبدال جار بين: الظلم والجمود المهين. إذ إن الانقطاع عن الآخر، يشكل نوعاً من أنواع الجمود والظلم:

وأمعنت في الجمود المهين
 بالغت في الظلم
 الجمود المهين = الظلم

وبناء على ذلك، نجد أن الكناية تستبد بالتركيب الموصوف «الجمود

المهين» على أن مبدأ التماثل يحكم العلاقة الاستبدالية بين كيانين «الجمود المهين والظلم» لاشتراكهما في الدلالة.

وفي البيت الأخير من المقطع الثالث تتموقع صورة مجازية أخرى:

وألوي بشكك المجنون = وألوي شكك المجنون. فالشك، هنا، يسكن

مقولتين:

العدن من خلال الفعل ألوي (استعارة مكنية) والكائنية من خلال اسم المفعول «المجنون» وإذا اعتبرنا الصورة «مشبه به» فإن المشبه يتمثل بتركيب افتراضي: أنفي ظنونك عني.

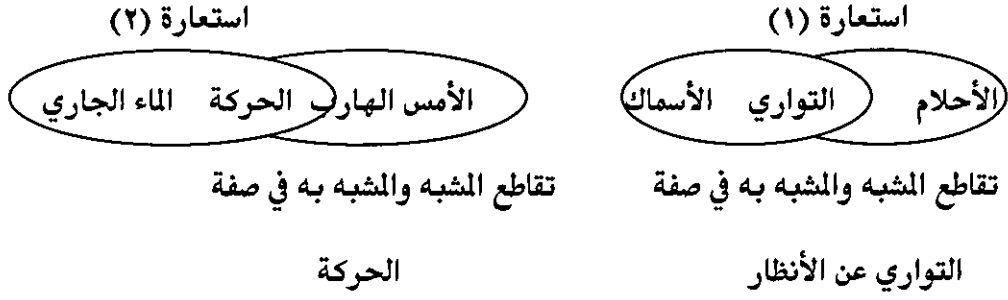
إن الطبقة الدلالية المتشكلة عن اشتغال الدوال المجازية في المقطع الثالث تتسم بتحركها في الحقل الدلالي للكائن الإنساني مع امتدادات في حقل الطبيعة (زمجرت، عاصفات، أشلاء...). فالشاعرة توضح لنا من خلال اللجوء إلى الاستعارة والكناية حالة الانقطاع الحاصلة بين العاشق والعاشقة.

٢ - ١ - ٢ - ٤ : المقطع الرابع:

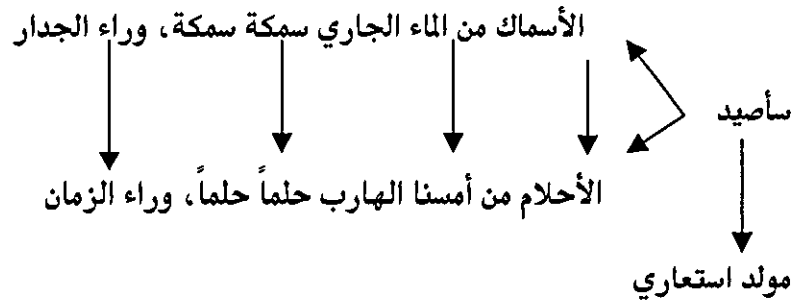
- | | |
|----------------------------------|--------------------------------|
| ١ - سأصيدُ الأحلامَ من أمسنا لها | رب حُلماً حُلماً، وراء الزمانِ |
| ٢ - وألمُ الأفراحِ من كلِّ ركنٍ | ضائعٍ في مقابرِ الأحزانِ |
| ٣ - ألقطُ الذكرياتِ نُونَ كلالٍ | من غبارِ السكونِ والنسيانِ |
| ٤ - وأناشيدُنا ألمُ صداها | وأعيدُ الحياةَ للأوزانِ |

ربما لا نحتاج إلى جهد كبير في إدراج الصورة الأولى في فضاء التماثل، فالفعل «سأصيدُ» يشكل بؤرة استعارية تمثل مفتاحاً لتفكيك البنية المجازية، إذ تتحدد بها «الأحلام» و«أمسنا الهارب» وهكذا، فعناصر

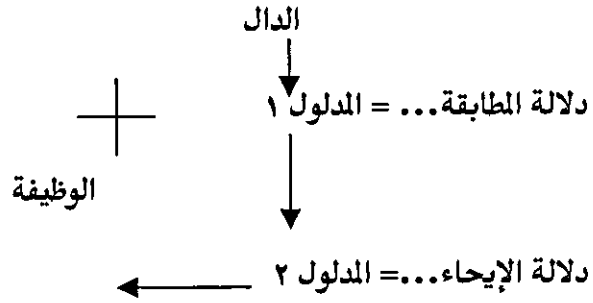
البنية تتماثل وفق الآتي: الأحلام= الأسماك، وأمسنأ الهارب= الماء الجاري، وحملاً حلاً= سمكة سمكة، فالعامل المشترك بين الأحلام والأسماك هو التواري، والأمس والماء الحركة:



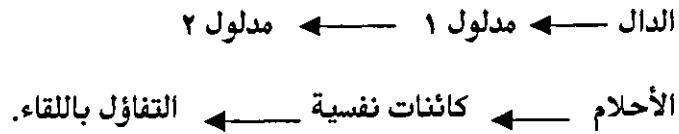
أما التركيب الإضافي «وراء الزمان»، فيقوم على الانتقال من المجرد إلى المحسوس عن طريق إضافة المجرد إلى المحسوس أو الزمان إلى المكان، لنكون إزاء متصل زمكاني، وهو في الواقع منزاح عن تركيب تداولي: وراء الجدار أو... وبذلك يتم تجسيد الزمان بالمكان، وهذا التجسيد من شؤون اللغة الشعرية، التي تحدث فجوات دلالية في نظام اللغة، إذ تنقل المجرد إلى المحسوس، وبالعكس، أو تفخخ المجرد بالمجرد، أو المحسوس بالمحسوس، لكسر الألفة وإحداث التغريب Defamiliarization في نظامنا الدلالي الذي ترسخ بفعل التداول اليومي للغة. واستناداً إلى ما سبق من التحليل نجد أن الانزياح هو الذي يحكم بنية الصورة وفق الترسمة الآتية:



لكن الصورة المجازية ليست انزياحاً عن مقولات افتراضية فحسب، وإنما هي انتقال من مدلول إلى مدلول آخر، في المدلول الأول تكمن المطابقة الدلالية، وفي المدلول الثاني تنتج الدلالة الإيحائية، وما بين المدلول الأول والثاني تكمن الوظيفة الشعرية^(١):



وعليه يتحرك الدال المجازي في الصورة من دلالة المطابقة إلى فضاء الإيحاء:



ومن هنا، يقول جان كوهين إن الاستعارة «ليست مجرد تغيير في المعنى إنها تغيير في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي»^(٢). وفي الواقع، تحطم الاستعارة المعنى المتواضع عليه عرفياً، وبناء معنى جديد، غير أن صور النص لا تقوم على المفاجأة والانزياح لكون العناصر الداخلة/ المتفاعلة في الصورة متقاربة في القواسم المشتركة، الأمر الذي يمنع من مناورات مباغطة للدوال اللغوية في توليد الدلالة.

١- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص ٢٠٧.

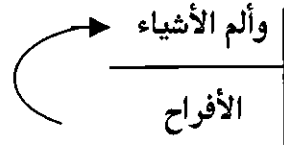
٢- جان كوهين، م.س، ص ٢٠٥.

يراكم لنا البيت الثاني في بنية موازية للأولى صورة تماثلية:

وألم الأفرح من كل ركن ضائع في مقابر الأحزان .

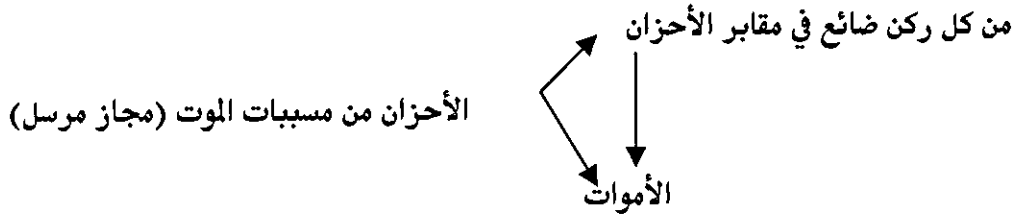
«فالأفرح» تتقمص خاصية التشيؤ من خلال البيورة الاستعارية «ألم».

فهذا الفعل حسب معرفتنا بالعالم، يفترض كأننا حياً ومفعولاً محسوساً:



فالانزياح من المجرد إلى المحسوس يضيف بعداً شعرياً على الصورة

المجازية، ونلاحظ أن الانزياح يمارس فعاليته فيما تبقى من جسد الصورة:



وبهذا الشكل تتضافر آليتا التماثل والتجاور في تجسيد البنية المجازية.

ودلالياً تؤكد الصورة الراهنة، السابقة في استعادة الحب الماضي، أي الصورة

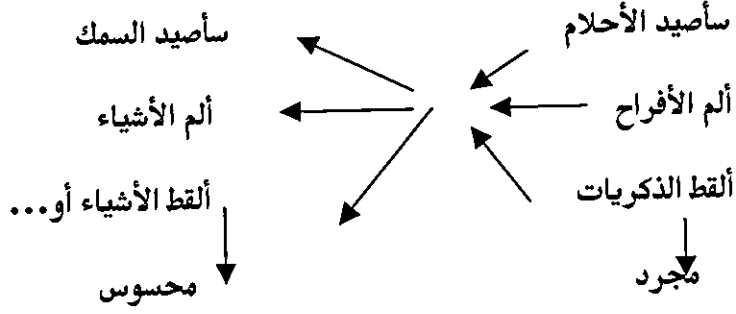
تقدم لنا ماضي الحب ومحاولة استعادته.

في البيت الثالث تشتغل الاستعارة وتقوم الصورة المجازية على الانتقال

من المجرد إلى المحسوس، بتجسيد الذكريات، بعد تفخيخ «المجرد» بعامل

دلالي مادي عبر الفعل «ألقط» الذي يفترض مفعولاً محسوساً بالتماثل مع

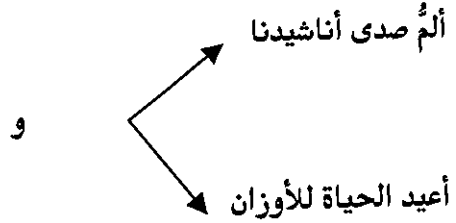
الصورتين السابقتين:



أما فضلة الصورة «من غبار السكون والنسيان» متماثل مع كيان افتراضي:
«من غبار الجو و...»

إن السكون يمثل إحدى تغيرات الجو ويترادف مع النسيان، فالنسيان كذلك، حال ساكنة من حالات الكائن. والسكون والنسيان كناية عن حال الانقطاع الحاصلة بين العاشق والعاشقة.

ثمة صورة مجازية تستوطن البيت الأخير من المقطع الرابع، ولا تختلف من الناحية التركيبية عن الصور الأخرى، وسنعيد كتابة البيت لضرورات التحليل على النحو الآتي:



فمن حيث آلية التشكيل، لا تختلف الصورة الراهنة عن سابقتها في اتباع الاستبدال بين «الأشياء» و«الصدى». وفي الصورة الثانية تحيلنا كلمة الأوزان ← إلى الكلام المنظوم ← فالشعر، وما يثيره الشعر من تجديد للغة والحياة، وبذلك نكون إزاء مجاز مرسل، أي إيراد الجزء للدلالة على الكل، غير أن الفعل «أعيد» يفترض بالفاعل القدرة على الخلق. وهكذا

تشير الوظيفة الإيحائية، للدوال إلى رغبة المتكلمة إلى استعادة لحظات
الحب الجميلة.

٢ - ١ - ٢ - ٥: المقطع الخامس:

١ - ثمَّ أمضي، يُنير لي وجهك التآ
ريخَ بحثاً عن حبناً المغدور
٢ - ذلك الأمس، لو عثرتُ عليه
في زوايا التآريخ بين العصورِ
٣ - لأبثَّ انتفاضةً الحيِّ فيه
وارتعاش الصدى، ونبضَ الشعورِ
٤ - ثم نَمْشي معاً إليك، إلى شطِّ
طِكَ فوق الأمواج بين الصخورِ
يُحدث المقطع الخامس تحولاً في اتجاه السرد الشعري (سأصيد، ألم،
ألقط، أعيد)، فبعد الأفعال الدالة على المستقبل تعود المتكلمة لتضعنا في
الزمن الحاضر من خلال (أمضي، أبث، نَمْشي)، فالفعل في الزمن الحاضر
يكشف عن الواقع الراهن للأحداث والشخصيات. وإذا كان هذا يمثل الدلالة
العامة، فما هي شؤون الصور المجازية التي تكثف تجربة الشاعرة:
في البيت الأول نكون مع الصورة: ينير لي وجهك التآريخ بحثاً عن
حبنا المغدور.

فثمة تماثل بين: الوجه (المشبه) والمصباح (المشبه به) استناداً إلى

المكونات الدلالية:

المشبه	المشبه به / محنوف	لازمة من لوازم المشبه به	المشبه	المشبه به (محنوف)
وجه الإنسان	القمر/ مصباح	الإنارة (ينير)	التأريخ	الليل/ العتمة
+ حيوان	+ جماد		+ أحداث زمنية	+ معتم

+ عاقل	- عاقل	+ بحاجة إلى تأويل	+ مخيف
+ ناطق	- ناطق	...+	...+
+ كائن أرضي	+ كائن سماوي		

إن التركيب «ينير لي وجهك التاريخ بحثاً عن حبنا المغدور» يتضمن استعارتين تتحققان عبر آلية التماثل، وتقوم الاستعارة، هنا، على جدلية الغياب والحضور، أي أنها تغدر بأحدهما لحساب الآخر، مع ترك أثر للمغدور به (الإنارة)، وهي بهذا الشكل تدمج بين شيئين للخروج بكائن جديد «الوجه المنير»، وإذا اعتبرنا أن القمر/المصباح «يمثل المشبه به في الاستعارة الأولى، فهذا يعني أن مجال التقاطع بين المشبه والمشبه به هو اتسام كل منهما بعامل «الاستدارة» فضلاً عن أن الوجه بالنسبة للجسد والألبسة يماثل القمر في علاقته بما حوله. غير أن دخول الاستعارة الثانية يكسب البؤرة الاستعارية (ينير) دلالة أخرى، إذ التاريخ (= التاريخ) من خلال الفعل ينير يبني استعارة ثانية بإحداث تماثل (مشابهة) بينه وبين الليل، فالتاريخ وفق المكونات الدلالية أعلاه، ينطوي على أحداث متقاطعة ومتشابكة ومصالح وإرادات بحيث يبدو متشابكاً عصياً على الفرز والتأويل، وبهذه السمات يتقاطع مع الليل، ذلك العالم المجهول. ومن هنا، يتحرك الفعل (ينير) ليتشظى دلالياً إلى مدلولين: الأول الضياء، والثاني تفسير التاريخ، على أن الإنارة بحد ذاتها فعل تأويلي، لكونها توضح لنا معالم الشيء، مثلها مثل القراءة تضيء النص بالتحليل والتفكيك. وعلى هذا النحو تتوضح لنا بقية التركيب «بحثاً عن حبنا المغدور» الذي يوحي بكناية

عن صفة (المقتول) وما دامت حادثة القتل، غامضة، فلا بد من بحث وتفسير لها.

في البيتين (٢ - ٣) من المقطع الخامس تتوحد الصورة المجازية، ولذلك وجب النظر إليها في كليتها، إذ تنمو الاستعارة بالبويرة (عثر) التي تحدث تحولاً في دلالات العناصر/ العلامات الداخلة في الصورة المجازية، ولتحليلها نلجأ إلى التشاكلات الآتية:

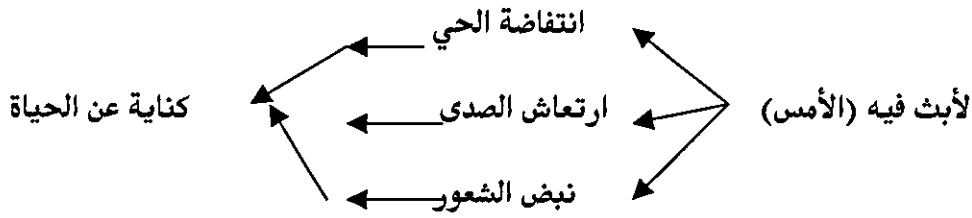
المشبه	المشبه به
الأمس = الشيء (شيء ما)	البويرة الاستعارية
زوايا التاريخ = زوايا المكان	(عثر)
بين العصور = بين الأمكنة	

بهذه التشاكلات بين مقولتي الزمان والمكان، تسعى الشاعرة إلى تفضية (من الفضاء)، و/ أو تمكين الزمن ليصبح مكاناً، فهي تنتقل بالعناصر المجردة إلى عناصر محسوسة، وهذا الانتقال مرده البحث عن تلك الأيام الجميلة ومحاوله فهم ما حدث من انقطاع في التواصل بين العاشقين. إذ يأتي البيت الذي يلي هذا، ليوضح لنا أسباب البحث عن ذلك الأمس الذي يكتسب مدلولاً جديداً يشير إلى أماسي الحب الجميلة، التي فقدت. فلا بد من استعادة «الأمس» الجميل:

لأبث انتفاضة الحيّ فيه وارتعاش الصدى ونبض الشعور

ويتوقف تفسير الصورة المجازية - هنا - على الفعل «أبث» الذي ينطوي على معنى الانتشار والإرسال «بث الشيء والخبر يبثه بثاً، وأبثه، بمعنى،

فانبث: فرقه فتفرق، ونشره. وانبث الجراد في الأرض: انتشر، وخلق الله الخلق، فبثهم في الأرض (...) وبثت الخبر، (...) فانبث أي انتشر^(١). إن الفعل بث ينطوي على قدرة/ طاقة خلق بالاستناد إلى سياق البيت «انتفاضة الحي»، فالانتفاضة تدل على الحياة والحركة، وبذلك فالمتكلمة تملك قدرة ميتافيزيقية (خارقة)، تعيد بها الحياة إلى ذلك الأمس الذي كان قد تحجر في زوايا التاريخ (الزمن). فالصورة هنا تقوم على استحضار طاقة الخلق التي تميز القوى الخارقة عن القوى الاعتيادية (الإنسان مثلاً) على سبيل الاستعارة التصريحية، التصريح بالمشبه به وترك المجال للسياق لتفسير عملية التماهي بين المشبه والمشبه به. ولتوضيح فعالية فعل الخلق أو إعادة الحياة إلى الأمس الميت نضع الترسيمة أدناه:



فإن كان فعل إعادة الحياة (الأنث) يشكل بؤرة الاستعارة، فإن نتائج الفعل (الثلاثة) تتوسل بالكناية لتنسج كينونة «الأمس» وقد عادت إليه الحياة. إن الصورة المجازية، هنا، تمهد لإعادة التواصل والوصال بين العاشقين، وهذا ما ننتبينه في البيت الأخير من المقطع الخامس:

ثم نمشي معاً إليك، إلى شطك فوق الأمواج بين الصخور.

١- ابن منظور، لسان العرب، ١٦/٢.

وهاهو (الأمس= الحب) قد استعاد الحياة، والسير نحو عالم الحبيب،
والصورة في البيت الأخير تنمي دلالة معاكسة لما ورد في البيت الرابع من
المقطع الأول حيث الانقطاع بين العاشقين:

أتحدى الصخور في الشاطئ العا ري وألوي شموخها بنشيدي

فإذا كانت الدلالة هنا، توحى برفض عالم الحبيب بما فيه، فإن
العاشقة في الصورة الجديدة، تخضع لعالم الحبيب، وإذا كان الأمر كذلك،
فلنحاول الكشف عن دلالات الصورة الجديدة:

بين الصخور	فوق الأمواج	شطك	ثم نمشي معاً إليك، إلى
بين أعضاء (الجسد)	مع الأشواق	يديك	

وهكذا، تصرّح الشاعرة بالمشبه به (شط، أمواج، صخور= عالم البحر)
للدلالة على المشبه مع إثبات القرينة اللفظية (ك المخاطب) في (شطك) على
سبيل الاستعارة التصريحية. وسبب تعقد الاستعارة هنا هو نزوع الشاعرة
إلى التعبير عن رغبات الجسد، ولما كان الإطار السوسيوثقافي لا يسمح بذلك،
كان لابد من اللجوء إلى واقع جمالي (ومزيف في الوقت ذاته) تصنعه اللغة
المجازية عن طريق الاستعارة، واقع لا تكاد آلية التجاور أن تنسجه بمهارة
الاستعارة. إن المقطع الخامس يمهد الطريق للقاء، والاجتماع ثانياً، وهذا ما
سنراه الآن في المقطع السادس.

٢ - ١ - ٢ - ٦ - المقطع السادس:

١ - وترانا فجاءةً نُصعدُ السُّ لَم في لهفةٍ وشوقٍ كلانا

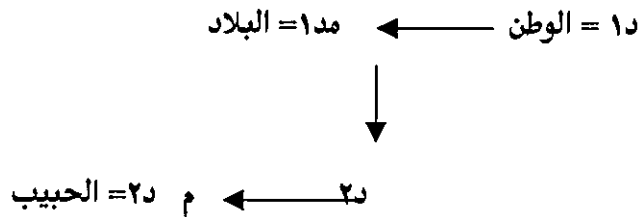
٢ - أنا والأمسُّ كلُّهُ، نظرقُ البَا بَ غريبين لامسًا الأوطانَا

٣ - وثُحسُّ النجومُ أَنَا رَجَعْنَا نعصرُ الدهرَ لحظةً من هَوَانَا

٤ - ويقولُ الزمانُ: عادَا إلى الحبِّ وعادَ الفراقُ وهماَ كانَا.

يتخفف النص الشعري في المقطع الأخير من الحمولة الدلالية التي حُمِلتُ بها الدوال اللغوية في المقاطع السابقة، وذلك لزوال التوتر النفسي لدى قوى/ شخصيات النص على أثر استعادة العلاقة الطبيعية بين العاشقين، ولذلك حلت اللغة الإحالية محل اللغة الشعرية، وباتت الدوال اللغوية تشف عن مدلولاتها، وعن واقع المصالحة الجديدة وهذا ما نلمسه بوضوح في البيت الأول الذي ينبري بطبقة دلالية شفافة في تصوير اللقاء الجديد.

وفي البيت الثاني تتحرك مفردة «الأمس» كما حللناها في المقطع الخامس (٢-١-٢-٥) إلى مدلول ثان وهو «الحب» باتجاه «الوطن»: نظرق الباب غريبين لامسًا الأوطان. إذ سعت الشاعرة إلى تشكيل طية استعارية من خلال مفردة «الأوطان» وهي تتشظى وفق الترسمة أدناه:



إن الدوال اللغوية في الخطاب الشعري تفكك إساها من قيود المدلول المتواضع عليه نتيجة العرف، ليتحول المدلول القديم إلى دال جديد يتجه نحو تشكيل مدلول جديد، لايفتأ أن يتحول الأخير إلى دال جديد يمارس

هواية الانزلاق في فضاء المدلولات. فاللغة الشعرية تحرر الدوال من الألفة وتزجها في عالم التغريب، غير أن النص لا يسمح لنا بتقويل ما لم يقله.

وتستوطن البيت الثالث استعارتان :

وتحس النجوم
نعصر الدهر

وقبل أن نحلل الاستعارتين نلاحظ أن الشاعرة، تجعل العالم شاهداً على «الحب» وذلك عبر تشخيص المحسوس، وشيئنة المجرد، الأمر الذي يغير الواقع المعتاد إلى واقع متخيل تقوم بإنجازه الاستعارة المكنية: وتنبني الاستعارتان وفق المنطق الأرسطي، أي عبر التماثل:

كل ما يحس كائن حي (إنسان)
النجوم تحس
⇐ النجوم = كائن حي

كل ما يعصر فاكهة أو...
الدهر يعصر
الدهر = فاكهة أو...

والتوتر في الصورة الأولى «يكمن في إسناد الإحساس» إلى شيء جماد. غير أن هذه الاستعارة ليست جديدة حتى في وقت كتابة النص (١٩٤٨). فقد أضحت مستهلكة. ومع ذلك إذا حاولنا البحث عن القاسم المشترك بين المقولتين: النجوم والكائن الحي. وجدناه في عنصر التلألؤ في النجوم، والحركة في الكائن الحي، كما أن النجوم تشغل مكانة في موروث العشق

الإنساني، فالنجوم مرتبطة بالحب، لما تثيره من أنس وألفة في ليالي العاشقين قديماً. لكن التوتر يبقى فعالاً في الصورة الثانية (نعصر الدهر) نظراً لاتساع الاختلاف بين «الدهر» و«الشيء المعصر = فاكهة». وكلما اتسع مجال الاختلاف، كلما توطدت الوظيفة الشعرية.

والبيت الأخير يراكم لنا الصور الآتية:

أ - ويقول الزمان = استعارة

ب - عادوا إلى الحب ← الحياة = مجاز مرسل.

ت - وعاد الفراق وهماً كانا ← كشيبه.

فالزمان شاهد على عودة الحب، ولم يكن الانقطاع سوى وهم زال وانقضى. لكن من ناحية الوظيفة الشعرية. بدت الصور اعتيادية نظراً لاقتراب العناصر من بعضها على مستوى المكونات الدلالية، الأمر الذي منع من نمو فجوات دلالية نتيجة الاستبدال بين العلامات من محور الاختيار على محور التركيب.

٢ - ٢ : الظواهر البلاغية والبنية الدلالية والرؤية العامة:

إنَّ الظاهرة البلاغية في النُّص الأدبي عموماً ، والشُّعري خصوصاً بوصفها تجلُّ من تجلّيات البنية النُّصية ، تنخرط في العمليات البنائية التي تخصُّ كيميَّات القول ، وعلى هذا فإنَّ العلاقة بين المستوى البلاغي / المجازي والبنية الدلالية الكبرى للنُّص تشكُّل طبيعة السؤال الآتي ، كيف يقول النُّص البنية الدلالية أو فضائه الدلالي ؟ وقبل الإجابة على ذلك ، لا بد من الإشارة إلى «أن الموضوعات الشعرية تتميز بدرجة من العمومية أكبر كثيراً

من تلك التي تتميز بها موضوعات النثر ، فالموضوع الشعري لا يدعي كونه
تناولاً لحدثٍ ما بعينه ، حدث عادي ضمن أحداث كثيرة غيره ، بل هو
تناولٌ رئيسي أوحده ، هو حقيقة الوجود الذاتي ، وفي تلك النقطة يقترب
الشعر إلى الاسطورة أكثر منه إلى الرواية^(١) وهكذا تدور البنية الدلالية أو
المضمون الاجمالي^(٢) للنص ومن فان ديجك حول موضوع بذاته في النص
الشعري ، وتأتي قضايا النص (جملة البنى التركيبية) لتعبر عن هذا
الموضوع في تنويعات دلالية مختلفة ، ويتجلى الدور الوظيفي للمجاز من
خلال هذه التنويعات الدلالية في كيفية التعبير عن «الموضوع النصي» ،
وهكذا يتوسل النص الشعري بالمجاز عبر سمطقة^(٣) «الكلمة» للتعبير عن
تيمة / موضوع النص باستثمار آليات عديدة من مثل التشبيه ، الاستعارة ،
الكنائية ، المجاز المرسل ، الرمز والأيقونة . وهذه الآليات تقوم بتقويم
موضوع نص «صائدة الماضي» ، الذي يصلح عنوانه المجازي موضوعاً تيمية
مركزية للنص ، فالعنوان كما بيئنا في التحليل هو ذاته قائم على الاستعارة
عبر تشبيهه الماضي بـ «السمة» ، أي الانتقال من المجرد «الماضي» إلى
«المحسوس» من خلال جريانه الاستعارة في اسم الفاعل «صائدة» وتوصلنا في
تحليلنا أن العنوان ، بوصفه النواة التي يتناسل منها النص ، يتمثل مع
البنية المنطقية «استعادة الذكريات» ، وعليه تمثّل «إعادة الذكريات» التيمة
التي تدور حولها القضايا النصية . تلجأ الشاعرة إلى آليات سيميوطيقية /

١- يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، ص ١٩٩ .

٢- تون أ. فان ديجك ، النص ، بناء ووظائفه ، ص ٦٤ ، وكذلك في :

Teun A. Van Dijk , Text and context , London , longmon , 1977 .

٣- حول موضوع السيميوطيقيا وسمطقة العلاقة اللغوية في النص الشعري ينظر في :

Michael Riffaterre, semiotics of poetry, Indiana University Press, Bloomington, 1978.

مجازية عديدة في إنتاج «البنية الكبرى» ومن خلال هذه الآليات يمكننا القبض على العلاقة بين المجاز والبنية الدلالية الكبرى ، فعلى سبيل المثال نقع على البيانات البلاغية الآتية «تمشي بي السنين ، أجرُ الأمس ، أشلاء الأماني ، سأصيد الأحلام من أمسينا الهارب حُلماً حُلماً ، وراء الزمان ، وألمُ الأفراح من كل رُكنٍ ضائع في مقابر الأحزان ، ألقطُ الذكريات دون كلالٍ من غبار السكون والنسيان ، حُبُّنا المقدر ، زوايا التَّاريخ ، ارتعاش الصدى... إلخ». فهذه البيانات في حركتها المجازية ترسُّخ من الموضوع الرئيسة من «صائدة الماضي = المستعيدة للذكريات» ، كما ظهر لنا من التحليل التفصيلي لكلِّ مقطع على حدة . وعليه ، فالدور الوظيفي للمجاز في علاقته بالبنية الكبرى يكمن بالذات في كيفية قول «الموضوع» ، مبدئاً من العنوان تبدأ الآليات السيميوطيقية في الاشتغال على النواة القسوية بالتوسيع والدوران حولها .

إذا كانت القراءة فيما مضى مشغولة بتحليل المستوى السيميائي للظواهر البلاغية: بنية ودلالة، فإنه حري بها الالتفات إلى علاقة الظاهرة البلاغية بالرؤية العامة في القصيدة، مع الإشارة إلى أنها (القراءة) في أحيان كثيرة لامست هذه الرؤية.

إن الرؤية العامة هي كل مركب تتداخل مستويات عديدة فيما بينها بغية تشكيلها وتكوينها، وهي في الواقع أبعد ما تكون عن الانسجام، وذلك لتشابك الأيديولوجيا (الرؤية الفكرية) مع السيكلوجيا، مع انفتاح الكائن الدائم على العالم. وبالتالي ربما من الصعوبة بمكان تحديدها وتعريفها. و

«تدل عند (كولدمان)، على الاستكمال المفهومي، الذي يحصل على انسجام النزاعات، الواقعية/ العاطفية/ الثقافية لأعضاء مجموعة: (طبقة اجتماعية)»^(١)، وكذلك يرى كولدمان أنه «يمكن لأحد أقصى من الوعي الممكن، لطبقة اجتماعية ذات (رؤية) سيكولوجية منسجمة للعالم، أن تعبر على المستوى الديني والفلسفي والفني»^(٢). غير أن النصوص الأدبية تكذب هذا الانسجام، وذلك لكونها تتميز بتداخلات نصية، فتتحول فضاءاتها إلى ميدان لحرب مستعرة بين الرؤى التي تقدمها قوى النص. ومن هنا، فإن «الرؤية الأدبية الفنية عملية معقدة ولا تقف عند الانتقاء الأيديولوجي والتقييم والإدراك العقلي، فهي تتضمن الحدس والخيال والانفعال والدوافع اللاشعورية. فكل كيان الكاتب الروحي منهمك في عملية الخلق. وخيال الفنان هو القوة الخلاقة التي ترتب المواد الأولية وتشكلها في كل موحد، ويعطيها الشكل الذي ينظم تيار الانطباعات المتباينة»^(٣). وما دام النص الأدبي ينمو في إطار الخيال بالعلاقة مع العالم، عبر تفتيت العالم وتركيبه من جديد، فإن الحديث عن تماسك الرؤية وانسجامها يعد ضرباً من الميتافيزيقيا. ولذلك لا بد من اللجوء إلى النص/ الأسلوب للإجابة على بعض الأسئلة المتعلقة بهذه الرؤية.

يعرّف عبد المحسن طه بدر الرؤية في علاقتها بالنص بقوله إن «رؤية الأديب للحياة وللإنسان عامل مؤثر لا في اختيار الأديب لموضوع العمل الأدبي ومضمونه فحسب، ولكنها تشكل أيضاً عاملاً حاسماً في تحديد وفرض

١- سعيد علوش (إعداد)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ١٠٧.

٢- م.ن، ص.ن.

٣- إبراهيم فتحي (إعداد)، معجم المصطلحات الأدبية، ص ١٨٩.

أدوات التعبير التي يعبر بها الأديب عن مضمون عمله الأدبي»^(١). لكن هذا الاختيار ليس رهن الإرادة دائماً، وإنما تتداخل عوامل خارجية وداخلية في تحديد الأدوات، إلى أن يصل الأمر أن يصبح الكاتب رهين اللغة وموروثها الأجناسي والشكلي والتناسي. وإذا حاولنا أن نتساءل على صعيد النص الذي تم تحليله وتفكيكه عن علاقة الظواهر البلاغية بالرؤية العامة للشاعرة نازك الملائكة. فماذا تكون الإجابة؟

إن تفكيك النص على صعيد الظاهرة البلاغية تشف عن حضور طاغ لمبدأ التماثل في صياغة الصور المجازية، وعلى الأخص في تحقيقاتها الاستعارية، مع حضور طفيف لمبدأ التجاور في صورتها المجاز المرسل والكنائية. وإذا كان الأمر كذلك فما الأسباب التي دعت الشاعرة إلى اللجوء للاستعارة للتعبير عن رؤيتها من جهة، وتغيب آلية التشبيه، من جهة أخرى. وحضور خجول لآلية التجاور من جهة ثالثة؟

إن هيمنة شكل من أشكال البلاغة في النص الأدبي لا يكون بقصد الزخرفة، بقدر ما توجهها استراتيجيات جمالية (شعرية)، ونفسية، واجتماعية (أيدولوجية)، وتناسية،... إذ ثمة رؤية مركبة تقود عملية اختيار الشكل البلاغي بوصفه آلية من آليات الأسلوب الشعري. وإذا ما تساءلنا عن سبب طغيان الاستعارة على مستوى الرؤية جمالياً في النص المحلل، وبعيداً عن جودة أو عدم جودة الاستعارات المتحققة نصياً لوجدنا أن استثمار الاستعارة يعود إلى تحطيمها الحدود بين الأشياء، وبناء أنساق جديدة من الكائنات اللغوية، تتمتع بوظيفة الإحالة وعدمها «النجوم تنكر،

١- عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، ص ٥.

سأصيد الأحلام، ألم الأفراح، تحس النجوم، يقول الزمان... إلخ» فليس ثمة
 كيانات بهذه الصور تمارس وجودها في الخطاب الشعري، ومن هنا تكتب
 جوليا كرسيفا بصدد اللغة الشعرية «فالدلول الشعري يحيل ولا يحيل
 معاً، إلى مرجع معين، إنه موجود وغير موجود. فهو في الآن نفسه كائن ولا
 كائن. يبدو أن اللغة الشعرية، في لحظة أولى، تعين ما هو كائن، أي ما
 يعينه الكلام (المنطق) كموجود (...).، إلا أن هذه المدلولات (تتكلم الناقدة
 عن قصيدة بودير - القراءة) التي «تدعي» الإحالة إلى مراجع محددة، تدمج
 في داخلها فجأة أطرافاً يعنيها الكلام (المنطق) كأطراف غير موجودة، مثل
 النعوت الحية للأشياء غير الحية»^(١). وهذه الكائنات الجديدة تتولد في
 اللغة نتيجة إخضاعها لعمليات التحطيم الاستعاري التي بموجبها تنزاح
 المفردات اللغوية عن حقولها الدلالية. تلك التي كرستها المعاجم اللغوية
 والفعل التداولي. ومهمة الاستعارة تتحدد بتقويض هذه الدلالة وبعث
 التغريب بين اللغة والعالم، ومن هنا ركز رومان ياكبسون على تحرك
 الخطاب الشعري نحو القطب الاستعاري، وذلك لتحقيق الوظيفة الشعرية/
 الجمالية التي لا تنجز باللغة المنطقية فـ «الجهد الذي يبذله الشاعر كي
 يترجم إلى كلمات وعيه بالكون الذي يند عن حدود المنطق واللغة العادية
 لابد أن يسوقه إلى مجال الاستعارة فإن تتجاوز باللغة ما لا تستطيع أن
 تقوله لغة الإعلام البسيطة محاولاً أداء إعلام أرقى وأعقد مما يدخل في نطاق
 الشعر وتغييرات الحب والوجد والتصورات كل ذلك يمثل باعثاً هاماً

١- جوليا كرسيفا، علم النص، ص ٧٦.

لعملية الاستعارية»^(١). وعلى هذا النحو، وخلافاً للتشبيه والمجاز المرسل
و/ أو الكناية، تلج اللغة بالاستعارة إلى مناطق من التجربة لم تألفها،
لتصنع هناك نعمة الاختلاف.

أما على المستوى النفسي من مركب الرؤية العامة، فقد كشف تيار الدلالة
المعرفية Cognitive Semantics أن اللجوء إلى آلية الاستعارة في صياغة اللغة
عموماً واللغة الشعرية خصوصاً، ليس لتحسين اللغة اليومية أو الشعرية، أو
أنه يمكن الاستغناء عن هذه الآلية في تجسيد تجاربنا، بل بكل بساطة فـ
«أن الجزء الأكبر من نسقنا التصوري العادي استعاري من حيث طبيعته»^(٢).
وما دامت البنية النسقية للتصور ذات طبيعة استعارية «فمعنى ذلك أن
الأنشطة واللغة منبنيان استعاريًا»^(٣). وتبلغ هذه الآلية أقصى درجات
التوظيف في الخطابات الشعرية التي تروم الاختلاف والتغاير.

ويمكن إعطاء تفسير سوسيوثقافي لاستخدامات الاستعارة في نص نازك
الملائكة. فالنص الذي تم ممارسة التفكيك عليه كتب في (١٩٤٨). وإذا
أدركنا صرامة الإطار السوسيوثقافي المحيط بالمجتمع العربي، عصرئذ،
لوجدنا أن الاستعارة أفضل وسيلة بنائية تلجأ إليها «المرأة الشاعرة» للكشف
عن نوازعها، ومشاعرها، لأن الاستعارة قادرة على اختلاق عالم مزيف
ومراوغ، يخفي الحالة الراهنة للمتكلم/ للمتكلمة، فحين اقتربت الشاعرة
من المناطق المحرمة تبعاً للإطار السوسيوثقافي (العربي/ الإسلامي) لجأت إلى
فضاء الاستعارة وبدت الصورة المجازية تنمو في مجال الطبيعة:

١- صلاح فضل، علم الأسلوب، ص ٢٢٥.

٢- جورج لايكوف (بالاشتراك)، الاستعارات التي نحياها، ص ٢١.

٣- م.ن، ص ٢٣.

أتحدى الصخور في الشاطئ العاري وألوي شموخها بنشيدتي

في حين أن التأويل النصي وجد في الصورة المجازية مواجهة عاتية بين
الجسد الراغب والجسد الممتنع.

وإذا عاينا هيمنة dominant الاستعارة وفق المبدأ الحوارية أو التناسلي
Intertextuality فإن القراءة التناسلية تشير إلى أن أغلب الصور المجازية
تشكلت تحت وطأة الموروث الشعري العربي القديم، الأمر الذي أدى إلى
تضييق مساحة الاختلاف بين الصورة الحديثة والتراثية، وهذا يدل على
سطوة المفهومات التقليدية بالصورة الشعرية لدى الشاعر، وعدم تمثلها
للجديد الراهن، فقد كانت صور النص مرهقة بالصوت القديم.

أما الحضور الخجول للصورة التجاوزية (المجاز المرسل و/ أو الكناية)
فيعود بالدرجة الأولى إلى أن هذه الصور تضييق فيها عوالم الاختلاق، إذ
إنها لا تغادر و/ أو لا تتجاوز «الوظيفة الإشارية للغة» فهي مرهونة في
الواقع بالعرف والتقاليد من جهة، كما أنها غالباً ما تفشل على صعيد
التأويل العميق في إخفاء الواقع الراهن لقوى النص. صحيح أنها تعتمد على
آليات «الاختزال والحذف والإيجاز» لكنها ببساطة تفضح نفسها، وتحدد
مدلولها، ولذلك وجدنا الصور الكنائية في النص أدت وظيفة إحالية، كما أن
من طبيعة النص الشعري اللواز بالاستعارة وتغييب الصور الكنائية، وذلك
لضالة الوظيفة الشعرية التي تحققها آلية التجاور عبر تحقيقاته النصية. أما
عن أسباب غياب صور التشبيه في النص الشعري فيعود، إلى أن التشبيه يقوم
على المقارنة بين شيئين يحضران في الصورة، وهذا ما لا يتساق مع المقصدية

التي أرادتها الشاعرة بإخفاء علاقة الحب التي عاشتها هذا من جهة، ومن جهة أخرى، تعد آلية التشبيه ذات طابع بدائي تحتاج إلى مقدار كبير من العلامات اللغوية لتحقيق نصياً، في حين أن الخطاب الشعري يتجه نحو اقتصاد اللغة في تشكيل النصوص.

٣ - الخاتمة:

كرس البحث فضائين اثنين لعمليات القراءة، ففي الفضاء التنظيري، تطرق إلى علاقة المجاز باللغة، من حيث كونه آلية استراتيجية تشتغل عبر علاقة اللغة بالعالم، إذ لا يكف عن عملية التوليد الدلالي التي تفسح المجال للدلالة بالاطراد والنمو وتسمية قطاعات إضافية من تجربة الكائن الإنساني مع العالم. وبذلك يكون المجاز أو «التوليد الدلالي (...) ملازم للنشاط اللغوي وبعد أساسي من أبعاده»^(١) أو هو قدرة اللغة على اختلاق العالم، وللوصول إلى مقاصد البحث فقد تم تقسيم المجاز إلى آليتين: الماثلة والمجاورة، ثم التداخل بينهما بآلية المداججة، كاستراتيجية لقراءة الظواهر البلاغية.

أما في الفضاء التطبيقي، فقد تناولنا تفرعيين: الظواهر البلاغية وطرائق اشتغالها في النص، ببعديها البنيوي والسميائي، وفي التفرع الثاني عقدنا مناقشة لعلاقة هذه الظواهر بالرؤية العامة، وقد تبين لنا هيمنة الصور الاستعارية، لما للاستعارة من قدرة كبيرة على الإظهار والإخفاء وممارسة الجمال والمراوغة.

١ - محمد غالب، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، ص ٦.

الفصل الأول

المستوى الإيقاعي في القصيدة الحديثة

تمهيد:

يتصدى هذا الفصل إلى دراسة البنية الإيقاعية في القصيدة الحديثة عند نازك الملائكة، في محاور ثلاثة: الإيقاع: نسغ الكائن الشعري أولاً، وثانياً الإيقاع في الشعر الحر، وثالثاً: الإيقاع في القصيدة الحديثة لدى نازك الملائكة بقصد استنباط البنية الإيقاعية ومستوياتها المتنوعة، ورابعاً الإيقاع في علاقته بالبنية الدلالية والعامية .

وسينتهي الفصل بخاتمة تتضمن أبرز النتائج المترتبة عن القراءة الإيقاعية بنماذج من نصوص الشاعرة.

١- الإيقاع : نسغ الكائن الشعري:

تتكشف الظواهر الكونية والاجتماعية واللغوية عن ظاهرة «الإيقاع» بوصفها تربطاً ب «الشواش» أو حالة الفوضى التي تتقاسم و«الإيقاع». حركة الظواهر المختلفة. وهذا يعني أن وجود هاتين الحالتين/ الظاهرتين يقع في صلب الكينونة، كما لو أن الكينونة تحيا بين ظاهرتين/ قوتين متساويتين، ففي حين تسعى الفوضى/الكاوس إلى البعثرة والانتشار يسعى «الإيقاع» إلى التنظيم والضبط عبر آليات مختلفة، وكل ذلك عبر حركة جدلية من الصراع مستمرة.

ولا يخرجُ «الكائن الشعري» عن هذا القانون الذي يستبد بالظواهر المختلفة، فاللغة التي ينمو في أحشائها الكائن الشعري تنتشر وتمتد في استعمالاتها التداولية، وما إن يأتي الجنس الشعري حتى يبدأ «الإيقاع» بالاشتغال وتنظيم خطوات اللغة في عمليات البناء والتجسد، فما أن تبدأ

«القصيدية» بالنمو في جسد الشاعر حتى يبدأ «الإيقاع» بالعمل، ليس بوصفه مرافقاً من مرافقات النص، بقدر ما ينمو ويتشكل مع المستويات النصية الأخرى، فهو عنصر عضوي لا حياة للكائن الشعري دونه، سواءً تجلى هذا الكائن في صورة عمودية أو حرة أو نثرية، أو... إذ إنه «النسخ» الذي يمدُّ الخطاب الشعري بسرّاً من أسرار الكينونة الشعرية؛ فكينونة الخطاب الشعري تكون من وجود «الإيقاع» لأن هذا الخطاب من حيث مادته الأولية مجموعة من الأصوات التي لا تتميز داخل البنية الشعرية إلا حين تخضع للانتظام/ الإيقاع، ومن هنا يشير أحد النقاد إلى ظاهرة الإيقاع بالقول: «فمن بين العناصر الجوهرية المحددة لماهية النص الشعري (واللغة الشعرية) هي أنه، (أي الشعر)، بناء صوتي، (إيقاعي) يتألف من تكرار منتظم لأنساق صوتية (أصوات، مقاطع، نبرات، صيغ وزنية/نحوية، تراكيب، لغوي... مع إدخال تنويعات على هذا الانتظام تحول دون رتابته، فوجود الإيقاع مميّز مهمٌ للغة الشعرية»^(١) ويذهب الناقد الروسي الكبير يوري لوتمان في مقاربتة العميقة للظاهرة الإيقاعية بأنها أساس البنية الشعرية، وعندما يكون «الإيقاع» كذلك، فهذا يعني أن المستويات الأخرى من النص تتأثر به وفيه لذلك كان الإيقاع بالنسبة لهذا الناقد في القصيدة: «هو العنصر الذي يُميّزُ الشعر عما سواه، فضلاً عن أنه حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة، بما لا يحظى به في «الاستخدام العادي»^(٢). ومن هنا، فإن «الإيقاع

١- شكري الطواني، مستويات البناء الشعري...، ص ١٧

٢- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص ٩٦.

الشعري» يختلف عن الإيقاع في الظواهر المختلفة مع أن «التردد» أو «التناوب» قاسم مشترك بين مختلف أنماط الإيقاع، غير أن «الإيقاع» في الخطابات الشعرية يسعى إلى وظائف كثيرة في البنية الشعرية، يقول لوتمان: «ولكن الإيقاع في الشعر ظاهرة من نوع مختلف (بالنسبة للطبيعة)، فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها، متشابهة في مواقفها ومواضعها من العمل، بغية التسوية بين ما ليس بمتساو، أو يهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع، من خلال الوحدة»^(١). وبذلك يخضع «الإيقاع الشعري» إلى نوع من المقصدية لتحقيق غايات نصية، ولذلك فهو لا يتحقق عفو الخاطر في النص.

وإذا كان الأمر بهذه الأهمية - أهمية الإيقاع للجسد الشعري - فلا يمكن بحال تأطير/ تحجيم «الإيقاع» في ظاهرة الوزن/ البحر العروضي، فالإيقاع في علاقته بالوزن يتبع القانون الرياضي: (أ) < (و)، إذ يتضمن «الوزن» ويتجاوزه إلى بنى تكرارية ومتناوبة أخرى، يقول أحد النقاد بشأن العلاقة بين «الإيقاع» و«الوزن»: «يُساء في الكتابات النقدية العربية الحديثة استخدام مصطلح «الإيقاع» كما يُساء التعبير عن مفهوم له، فغالباً ما يُقصدُ به الوزن، أو ما يتعدى الوزن إلى الجانب الموسيقي أو الصوتي في الشعر. الإيقاع أهم من الوزن، والأحرى أن نقول إن الوزن هو أحد عناصر الإيقاع، أو إن الأوزان هي قوالب عروضية يُستعان بها في تنظيم الإيقاع

^١ - يوري لوتمان، م.س، ص ٩٥.

وتوجيهه»^(١). فهذا الشكل يغدو «الوزن» - وبالتعاقد مع مستويات أخرى - أحد مكوّنات النظام الإيقاعي في النص؛ وعلى هذا الأساس يمتدّ الإيقاع في جسد الخطاب الشعري ليؤسس نوعين من البرتوكولات، فهو من جهة يستغرق، الوزن، والقافية، والجناسات، والطبقات، والبنى التكرارية بوصفها عناصر اشتغالية لإنجاز البنية الإيقاعية، وهو بذلك - من جهة أخرى - يصبح دالاً ينتج دلالة نصية يراكم من البنية الدلالية للنص الشعري، فالعناصر الصوتية لا تصبح «مجرد رموز لمدلولات أو مظاهر تحسينية وتنغيمية، أو إنجاز لصياغات جاهزة، أو حتى تجسيد لحالات نفسية وعاطفية، بل يغدو التشكيل الصوتي (الإيقاع)، دالاً نصياً يسهم - مع غيره من الدوال كالتركيب النحوي والمجاز - في بناء النص الشعري وإنتاج دلالاته»^(٢)، وإذا لم نبالغ، فإن المستويات النصية (تركيب، معجم،...) هي التي تبحث عن الإيقاع كي تنتظم في مساره وبالتالي فإن الإيقاع في النص الشعري لا يغدو مستوياً حياً بقدر ما يحدّد دلالة النص بمستوياته المختلفة، أي أنه ينتقل من ظاهرة حيادية/ فيزيائية إلى ظاهرة انحيازية تضمن للنص الشعري تماسكه البنيوي وتمييزه عن الأجناس الكتابية الأخرى لأنه العنصر الأكثر حضوراً في البنية الشعرية من حيث كونه يمنح الكلمة الشعرية «قيمة خاصة وذاتية»^(٣)، بها تلفت النظر إلى نفسها، وعليه يشكل

١ - جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان (كتابات في نقد الشعر)، ص ٢٩.

٢ - شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري...، ص ١٨.

٣ - م.ن، ص ١٧.

الإيقاع ، بالنسبة للشعر ، أحد أهم «المعالم الأساسية» له أو «النسغ» الذي يمدُّ الكلام بأسباب الشعرية.

٢ - الإيقاع في الشعر الحر:

أشرنا في ما مضى من كلام إلى أن الشعر يشغل في عمق العملية الشعرية بمختلف تجلياتها النصية: العمودية وأن الحرة أو النثرية، بيد أن المختلف في الأمر يتمثل بطريقة توظيف المكونات الإيقاعية في هذه العملية أو تلك، بدليل أن القصيدة العمودية مقيدة بالوزن العروضي التام والقافية في بنيتها الإيقاعية، في حين أن «الشعر الحر» أحدث خلخلة في صرامة الوزن العروضي ؛ وبدأ الإيقاع النفسي يتحكم بطول «السطر الشعري» وعلى عكس هذين النوعين الشعريين، قوضت قصيدة النثر الوزن العروضي وأخذت تستفيد من آليات إيقاعية أخرى مثل التكرار، والتدوير، والتوازي في خلق فضاء إيقاعها. وهكذا تتكشف «الظاهرة الشعرية» عن طرائق متنوعة في توظيف المكونات الإيقاعية. ويبدو أن ذلك مرتبط بالتطورات التي تجري على المسار التاريخي للنوع الشعري، لكن دون أن يختفي دور الإيقاع في عملية البناء الشعرية.

إن الحديث هنا يتجه نحو «الشعر الحر» أو «شعر التفعيلة» الذي ظهر على نحو فني في النصف الثاني من الأربعينات في نصوص نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وبلند الحيدري... ، ولسنا هنا في معرض أسبقية الريادة، فثمة كتب كثيرة^(١) طرقت الموضوع، لأن غايتنا هي توصيف طبيعة

١- تدعى نازك الملائكة في كتابها: قضايا الشعر المعاصر، أسبقها في كتابة قصيدة التفعيلة إذ تقول في الصفحة (٢٣) ما يلي: «وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة «الكوليرا». لكن الناقد السعودي عبد الله محمد الغدامي يُفند هذا القول عبر تتبعه للسياق التاريخي لبروز ظاهرة الشعر الحر/ التفعيلة، إذ يُخرج الناقد قصيدة «الكوليرا» — ١٩٤٧» من فضاء شعر التفعيلة، وذلك لكون كل مقطع من مقاطعها الأربعة محسوي على ثلاثة عشر بيتاً وكل بيت يتفق مع ميله في عدد التفعيلات وبعد تمن دقيق للقصيدة. يكتب الناقد: «وباستقراء ديوان نازك (شطايا ورماد) وما ذيل بكل قصيدة من تاريخ كتابتها لا نجد لنازك قصائد حرة قبل عام ١٩٤٨ إذ ليس من ضمن القصائد المكتوبة

الإيقاع في «الشعر الحر» من حيث يمثل «الأخير» اختلافاً وانعطافاً في طبيعة الشعرية العربية وطرائق تجليها نصياً، فكان من الطبيعي أن يتغير النظام الإيقاعي في مكوناته العروضي والثقوي (الوزن والقافية)، أي يأخذ كل من الوزن والقافية هيئة ودوراً مختلفين عنهما في القصيدة العمودية، إذ إن تغير الشكل الشعري يفرض معه تغيراً في طرائق اشتغال المكونات الشعرية بشكل عام، والإيقاعية بشكل خاص.

أما من الناحية الشكلية، فقد اتخذ «الشعر الحر» شكلاً مفارقاً للقصيدة العمودية من حيث تخليه عن نظام الشطرين إلى نظام الشطر / البيت الواحد و«هو شعر يعتمد على التفعيلة، (الخليعية، كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرر من نظام البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة، مثلما يتحرر من الروي الثابت»^(١). وهكذا فقد جرى فعل تقويضي للبنية العمودية التي تعتمد على نظام الشطرين بتفعيلات محددة العدد، فكان أن تغير الوضع البنيوي للوزن العروضي، وكذلك للقافية وحرف الروي، وغدا الشعر الحر يمارس فعاليته الجمالية بإيقاعية مختلفة. فأما على صعيد الوزن العروضي فقد أصبحت «التفعيلة» هي الأساس بتغيير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر تقول نازك الملائكة عن الشعر الحر بهذا الصدد «وهو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر. ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه»^(٢). وفي موقع آخر

في عام ١٩٤٧ أي قصيدة خارجة عن النظام العمودي أو الشعر المرسل ذي المقطوعات سوى قصيدة الكوليرا، ويأتي في سنة ٤٨ قصائد مثل (الأفغان) و(نهاية السلم) والقصيدة البارعة (الخط المشدود إلى شجرة السرو) وهذه القصائد شعر حر (...) وهذا تكون بداية نازك الملائكة مع الشعر الحر في عام ثمانية وأربعين لا سبعة وأربعين كما تزعم» في عبد الله الغدامي، الصوت القديم الجديد، ص ٤٥ - ٤٦.

١- عبد الله الغدامي، م. ن، ص ١٧.

٢- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٦٠.

توضح نازك الملائكة رأيها في الإيقاع العروضي للشعر الحر بالقول: «أول ما ينبغي لنا أن نفعل ونحن نضع عروضاً للشعر الحر أن نُحدّد مكانه العام في كتاب العروض العربي وسوف نقرر بدءاً أن الشعر الحر ليس وزناً معيناً أو أوزاناً - كما يتوهم أناس - وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشرة المعروفة»^(١) وهكذا تذهب نازك الملائكة أن الجديد على مستوى إيقاع الوزن العروضي هو إعادة ترتيب تفاعيل الخليل، فليست ثمة بنية عروضية تجريدية محددة التفاعيل - كما في الشعر العمودي - تتحكم في الإيقاع العروضي للشعر الحر، بقدر ما تخضع تفاعيل الخليل الآن إلى إيقاع النفس لدى الشاعر، وبذلك يرتب الشاعر التفعيلات كما يريد ولا يقع تحت سطوة البنى المجردة، ومن هنا يكون «الإيقاع» في الشعر الحر أقرب إلى الإيقاع النفسي/ الواقعي ولذلك تبرز أهمية «التكرار والتوازي» في دراسة حركيته وديناميته.

من جهة أخرى ترى نازك الملائكة أن «وحدة التفعيلة» تشكل أساس الوزن في الشعر الحر مع تنوع عدد التفعيلات في كل شطر (بيت)، فالشاعر له الحرية في استخدام «التفعيلة» مرات عديدة، غير أنه ملتزم في الوقت ذاته بعدم الخروج عن البنية العروضية ذاتها، وتوضح نازك هذا القانون كاتبة: «والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنوع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشرطة تشترط بدءاً أن تكون التفعيلات في الأشرطة

١- م، ن، ص ٥٨.

متشابهة تمام التشابه، فيكتب الشاعر، من بحر الرمل ذي التفعيلة
الواحدة المكررة، أسطراً تجري على هذا النسق مثلاً:

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
—	—	—	—
—	—	—	—
—	—	—	—
—	—	—	—

ويمضي على هذا النسق، حراً في اختيار عدد التفعيلات في الشطر
الواحد، غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل، جارياً على السنن
الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي من الجاهلية حتى يومنا هذا^(١) و بناءً
على ماتقول نازك الملائكة فالشعر الحرُّ يختلف عن الشعر العمودي
بخصوص الوزن العروضي في الخروج عن هذا النسق بتنوع التفعيلة، ولكنه
يبقى في فضاء الوزن ذاته، بيد أن التجارب الشعرية التي أُجِزَتْ في إطار
الشعر الحر تكشف عن أن الشعراء عمدوا إلى استخدام أكثر من بحر في
القصيدة الواحدة، ويذكر الناقد عبدالله محمد الغدامي من هؤلاء الشعراء^(٢)
أبو شادي و خليل شيبوب اللذين سبقا نازك في كتابة قصيدة التفعيلة. غير
أن شعراء القصيدة الحرة استخدموا عدداً محدوداً من الأبحر العروضية

١- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٦٣.

٢- عبد الله محمد الغدامي، الصوت القديم الجديد، ص ٣٠ - ٣٣.

(سنة من البحور : الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، الخبب) و(بحرين ممزوجين: السريع والوافر) وهي البحور التي تهيمن على الشعر الحر.

أما بخصوص القافية في الشعر الحر فكان لا بد من الشعراء أن ينظروا فيها من حيث وظيفتها في القصيدة، فما دام تم تفكيك النسق العروضي الكلاسيكي وبناء نسق جديد أكثر مرونة وانفتاحاً على التجربة الحية للشاعر، كان لا بد من تغيير يطرأ على دور القافية في الشعر الحر، فإذا كانت «وحدة البيت» على ارتباط شديد بالقافية في القصيدة الكلاسيكية. فإن الأمر أضحى مختلفاً في القصيدة الحديثة، إذ أضحت «القافية» تخدم البنية الإيقاعية وليست قيماً على تلك البنية، ولذلك بدأ الشاعر / الشاعرة / الحدائي / الحدائية يتحكم في استثمار القافية نصياً، وبالتالي لم تعد القافية عنصراً نابياً على النص وإنما وحدة بنيوية وهارمونية على حد قول شكري عياد: «وانفكاكها «القافية» عن الوزن قد أبرز قيمتها اللحنية كمفتاح لتتابع هارموني مكون من أصوات اللين، ولكنه لم يفقد قيمتها الإيقاعية كظاهرة صوتية متميزة ومتكررة، وإنما أتاح للشاعر الحر أن يستخدم هذه القيمة بطريقة جديدة. وبما أن المشكلة الكبرى التي تواجه الشاعر الحر هي ضرورة الحد من ذلك «التدفق» الذي يهدد شعره بالانمياع، فإن القيمة الإيقاعية للقافية تهيء له وسيلة ممتازة لإقامة شكل متماسك يستتبع الاقتصاد والتماسك في النسيج»^(١)، وتكشف نصوص الشعر الحديث أن الشعراء الذين يودون التأثير الإيقاعي يستخدمون القوافي المقيدة» في حين

١ - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ١١٦، ١١٧.

أنهم يستخدمون «حروف اللين» عندما يبحثون عن «التأثير الهارموني» للقوافي وبهذا الصدد يضيف شكري عياد «وإذا كانت القافية كظاهرة إيقاعية تدخل في بناء القصيدة الحرة وتساعد على تماسكها، فإنها كظاهرة هارمونية تدخل في بناء القصيدة ونسيجها معاً، وتساعد على إعطائها جوّها الانفعالي الخاص»^(١). والأمر الهام فيما يتعلق بـ «القافية» في الشعر الحر تمثل ذلك الارتباط - المفروض من سلطة المنظومة الخليلية بينها وبين وحدة البيت، والتمهيد بعد ذلك بنسقتها تماماً في التجارب الشعرية اللاحقة «قصيدة النثر مثلاً» إذ لفظت «القافية» أنفاسها على نحو تام وشيعها شعراء قصيدة النثر إلى مثواها الأخير.

٣ - الإيقاع في القصيدة الحديثة لدى نازك الملائكة:

تكشف الكتابة الشعرية لدى نازك الملائكة عن هيمنة البنية الإيقاعية التقليدية في المرحلة الأولى، تلك البنية التي تميزت بالبطء والرتابة بسبب تحكم نسق عروضي متعالٍ في تأسيس البنية الإيقاعية. وفي المرحلة الثانية - مرحلة الشعر الحر - انحازت الشاعرة إلى حركة الشعر الحر أو أنها كانت أحد المؤسسين لها، فكان أن تأسس لديها نسق إيقاعي مغاير لما كان سائداً، فلنحاول استكناه طبيعة هذا النسق الإيقاعي في نماذج متعددة/ متنوعة من الكتابة الشعرية لدى نازك الملائكة.

١ - شكري محمد عياد، م.س، ص ١١٩.

١ - ٣: إيقاع الوزن:

أشرنا أن القصيدة الحرة استطاعت القصيدة الحرة أن تفكك النسق العروضي القائم على تساوي الوحدات العروضية في البيت الشعري التقليدي^(١) وأن تحرر ذاتها من هذه الهيمنة الحسابية المتعالية عبر التحكم باستثمار هذه العروضية تبعاً للإيقاع الداخلي للقصيدة. لكن القصيدة الحرة/شعر التفعيلة، ظلت على علاقة قوية بالوزن العروضي، بل ظل الوزن أحد أهم المكونات الإيقاعية لها عبر توزيع التفعيلة العروضية على مساحة القصيدة الحديثة التي تميزت «بأنها محاولة ناجحة لاستثمار الطاقات الإيقاعية الكامنة في البحور الشعرية، عن طريق فتح حرية انتشار التفعيلة على مساحة القصيدة بلا حدود وبدون تقييد نمطي يخلق إطاراً إيقاعياً تقليدياً كما هو الحال في القصيدة العمودية»^(٢)، وعليه يتميز «استغلال» قصيدة التفعيلة بكونه انتقالاً من القيد الإيقاعي إلى الحرية الإيقاعية نسبياً مع الإشارة المطمئنة إلى البحور الشعرية «لم تزل بعيدة جداً عن استنفاد إمكاناتها ولم تزل حافلة بإيقاعات جديدة لم يكتشفها الشعراء بعد، وبسبب لغوي غير مطروق»^(٣). وهكذا يشكل الاشتغال الإيقاعي على الوزن العروضي في «الشعر الحر» من الناحية التأويلية انحرافاً/ انزياحاً عن الإيقاع السائد. وإذا كان الأمر كذلك فلنر كيف تستغل - وفي الوقت نفسه تستثمر - الشاعرة

١- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص ٣٢.

٢- سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، ص ٤٢.

نازك التفعيلة العروضية في كتابتها الشعرية، وللتمثيل على ذلك نأخذ

هذين المقتعين من قصيدة: أغنية حب للكلمات^(١):

١ - فِيمَ نَخْشَى الْكَلِمَاتُ

٢ - وَهِيَ أَحْيَاناً أَكْفٌ مِنْ وَرُودِ

٣ - بَارِدَاتِ الْعِطْرِ مَرَّتْ عَذْبَةً فَوْقَ خُدُودِ

٤ - وَهِيَ أَحْيَاناً كُؤُوسٌ مِنْ رَحِيقِ مُنْعَشِ

٥ - رَشَفَتْهَا، ذَاتَ صَيْفٍ، شَفَّةً فِي عَطَشِ

* * *

١ - فِيمَ نَخْشَى الْكَلِمَاتُ

٢ - إِنَّ مِنْهَا كَلِمَاتٍ هِيَ أَجْرَاسُ خَفِيَّةِ

٣ - رَجَعُهَا يُعْلِنُ مِنْ أَعْمَارِنَا الْمُنْفَعَلَاتِ

٤ - فَتْرَةً مَسْحُورَةَ الْفَجْرِ سَخِيهِ

٥ - قَطَرَتْ حَسّاً وَحَبّاً وَحَيَاةَ

٦ - فَلِمَاذَا نَحْنُ نَخْشَى الْكَلِمَاتُ

وتبعاً للضبط العروضي تتخذ القصيدة الصورة الآتية:

١ - نازك الملائكة، الديوان، ٢/٤٨٦، ٤٨٧.

١ - فاعلاتن فعلاً

٢ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٣ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٤ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

٥ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلمن

* * *

١ - فاعلاتن فعلاً

٢ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاً

٣ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاً

٤ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٥ - فاعلاتن فاعلاتن فعلاً

٦ - فاعلاتن فاعلاتن فعلاً

المقطع الأول

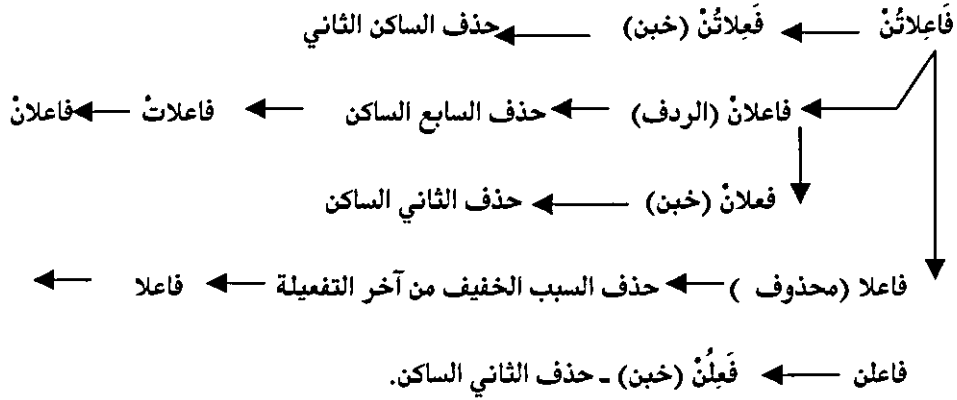
المقطع الثاني

بالنظر إلى التشكيلات/الوحدات العروضية التي تتحكم بالبنية الإيقاعية لهذين المقطعين من قصيدة: أغنية حب للكلمات، نجد أن القصيدة تؤسس بحر الرمل وزناً إيقاعياً لها. ومن المعروف أن بحر الرمل يتشكل من تكرار ثلاثي لتفعيلة «فاعلاتن» في صور البيت وعجزه، أي أنه يتكرر ١٩ مرات. مع الأخذ بالحسبان التغييرات الطارئة عليه، ولكننا حين نأتي القصيدة الحديثة نجد تلك الإطاحة بهذه البنية المجردة والمتعالية قد تحققت، وأخذ الشاعر/الشاعرة يلجأ إلى توزيع هندسي جديد للتشكيلات

العروضية للبحر المستثمر في القصيدة، وهو بهذا التوزيع الهندسي الجديد، لا ينجز إيقاعاً وزنياً مغايراً فحسب، وإنما ينجز إيقاعاً آخر هو ما يسمى بإيقاع البياض، ليشارك التوزيع الهندسي للكلمات في بنية النسق الإيقاعي الجديد للقصيدة الشعرية الحديثة، وعلى صعيد التوزيع الهندسي للتشكيلات العروضية في السطر الشعري الواحد نجد:

$$\left. \begin{array}{l} ٢-١ \\ ٤-٢ \\ ٤-٣ \\ ٣-٤ \\ ٣-٥ \\ ٣-٦ \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{المقطع الثاني} \\ \text{المقطع الأول} \end{array} \left. \begin{array}{l} ٢-١ \\ ٣-٢ \\ ٤-٣ \\ ٤-٤ \\ ٤-٥ \end{array} \right\}$$

وهكذا يتراوح استثمار التشكيلة/ الوحدة العروضية في كل سطر بين (٢) و (٤) وحدات عروضية، وبهذا الشكل يتحرر السطر الشعري على المستوى الكمي/ العددي من هيمنة النسق التقليدي لبحر الرمل، لتؤدي الوحدة العروضية وظيفة بنيوية ودلالية للنص الشعري، أي تسعى إلى إنجاز وظيفة كيفية تتمظهر على نحو جلي في إحداث خروقات عروضية في بنية الوحدة العروضية: فاعلاتن= ٥/٥//٥/ :



وبالنظر إلى الخروقات المحدثثة على التشكيلة العروضية سوف نجد فاعلية القصيدة الحديثة على إخضاع هذه الوحدة «فاعلاتن» لمقتضيات إيقاع السطر الشعري وما له من علاقات بالإيقاع النفسي للجملة الشعرية عموماً، وإذا قمنا بجردة حسابية للخروقات العروضية في المقطعين لوجدناها تبلغ (٢٠). خرقاً في مقابل (١٩) مرة وردت فيها فاعلاتن تامة.

ويمكننا للتوضيح أن نثبت الصورة التالية:

المقطع الثاني		المقطع الأول	
التكرار	الوحدة	التكرار	الوحدة
٨ مرات	فاعلاتن	١١ مرة	فاعلاتن
٦ مرات	فعلاتن	٣ مرات	فعلاتن
مرة واحدة	فاعلان	مرة واحدة	فاعلان
٤ مرات	فعلان	مرة واحدة	فَعْلَانُ
—	—	مرة واحدة	فعلن

ومن خلال الترسيمة يتوضح لنا أن:

فاعلاتن ينخفض تكرارها في المقطع الأول إلى الثاني من ١١ إلى ٨

وفعلاتن يزداد تكرارها من المقطع الأول إلى الثاني من ٣ إلى ٦

وفاعلان تحافظ على التكرار نفسه: مرة واحدة في المقطعين.

وفعلان يزداد تكرارها من المقطع الأول إلى الثاني من مرة واحدة إلى ٤ في

المقطع الثاني.

أما فعلن فتتكرر مرة واحدة فقط في المقطع الأول. وإذا كان الأمر كذلك

فما دلالة ذلك؟

بداية لابد من الإشارة إلى بحر «الرمل» من البحور الشعرية السريعة الإيقاع، وإذا أضفنا إلى ذلك تعرضه إلى آليات الخرق يُصبح «بعيداً عن الرتابة، قابلاً للحركة، لأن كثرة دخول الخبن في حشوه وعروضه وضربه ساعدت كثيراً على أن يكون من بحور الطرب الغنائية التي تثير النشوة في سامعها لانسيابها على اللسان، ولذلك كثر استخدامه في الشعر الحر، وأصبح من أكثر البحور خفةً ومرونةً»^(١)، لكن ما يهمنا هنا، هو تمثّل القصيدة ذاتها لهذا الكلام/ الرأي.

إن الفضاء الإيقاعي الذي ينجزه الوزن هنا، على الصعيد النصي يمرُّ بمرحلتين، إن يُجسّد المقطع الأول إيقاعاً بطيئاً نتيجة لهيمنة الوحدة العروضية التامة: «فاعلاتن» ثلاث عشرة مرة على حساب التشكيلات العروضية الناتجة عن عمليات الخرق، التي تكررت بنسب ضئيلة في المقطع كما بينا سابقاً، وقد نتج عن هذه الهيمنة للوحدة العروضية: فاعلاتن، بطناً

١- عبد الرضا على، موسيقى الشعر العربي القديم وحديثه، ص ٩١.

في الإيقاع سببه تكاثر المقاطع الصوتية الطويلة وزائدة الطول التي تتكون منها: فاعلاتن = طويل + قصير + طويل + زائد الطول، وهذا الإيقاع البطيء للمقطع الأول على صعيد الوزن يتساقق دلاليًا مع كون «المقطع» هو «الأول» في القصيدة، الأمر الذي يفترض بطنًا في حركية النفس الإيقاعية التي سرعان ما ترتفع في المقطع الثاني إذ يتسارع الإيقاع عبر انخفاض تردد وحدة «فاعلاتن» من ١١ إلى ٨، وارتفاع فعلاتن من ٣ إلى ٨ الأمر الذي يؤدي إلى تقلص المقاطع الصوتية الطويلة والزائدة الطول، وارتفاع نسبة المقاطع القصيرة وهذا ما يؤدي إلى تسريع الإيقاع في المقطع. فالوحدة فاعلاتن تتكون من: مقطع قصير + قصير + طويل + زائد الطول، وبذلك توفر هذه الوحدة على الصعيد المقطعي (١٢) مقطعاً قصيراً وهذا ما يرفع من وتيرة الإيقاع الوزني، نظراً لكون المقاطع القصيرة تتساقق مع الحركية الإيقاعية السريعة للنفس. ذلك أن الشاعرة تنتقل في المقطع الثاني من عملية التعريف بـ «الكلمات» عبر التشبيه إلى رصد تأثيرها وفعاليتها في الذات، الأمر الذي أدى إلى عمليات خرق عديدة على الوحدة العروضية. وهكذا وجدنا أن التشكيلة العروضية لم تعد عنصراً متعالياً على التجربة الإيقاعية الحية، بقدر ما هي الفضاء الذي تتجلى فيه هذه التجربة شعرياً.

إن التحليل السابق لهندسة الوزن العروضي يكشف مدى التماثل والانزياح عن الوزن التقليدي الذي تمارسه القصيدة الحديثة في بنائها للإيقاع النصي.

٢ - ٣ : إيقاع القافية:

تعرضت القافية - بوصفها تاج الإيقاع الشعري - مثلها مثل الوزن العروضي إلى صدمة قوية على يد شعراء الحداثة، الذين وجدوا فيها قييداً يمنع من تدفق السيولة الشعرية، ولذلك ارتبط حضورها في القصيدة بما يخدم التماسك البنائي والدلالي للنص، أي أنها أخضعت في القصيدة الحرة إلى مقتضيات البنية الشعرية، وليس في أن تكون قوة متعالية كما هي الحال في القصيدة العمودية، إذ إن تحطيم النسق العروضي بصورته التقليدية قاد إلى فك الارتباط بين الوزن والقافية، حيث أحدثت الحداثة «تحولاً خطيراً» في بنية القصيدة العربية، وكانت القافية من أول وأبرز العناصر الشعرية التي تعرضت لتهديد واضح بفعل مبررات كثيرة حاول شعراء المدرسة الحديثة تقديمها في سبيل تجاوز سيطرة القافية على فعاليتهم الشعرية، وتحرير قصائدهم منها - حتى ولو كان تحريراً جزئياً^(١). وفي مواجهة الشعراء الذين ينادون بتغييب القافية تتجه الشاعرة نازك الملائكة إلى المطالبة بضرورتها، وذلك لكونها تتمتع بإمكانات بنيوية تضخ القصيدة بمناخات إيقاعية إضافية تساعد على تقوية التلقي بين النص والقارئ، تقول نازك الملائكة عبر المقارنة بين أهمية القافية بين القصيدتين العمودية والحرة وضرورة وجودها في الأخيرة: «وأما الشعر الحر فإنه ليس ثابت الطول وإنما تتغير أطوال أشطره تغيراً متصلاً، فمن ذي تفعيل إلى ثان ذي ثلاث إلى ثالث ذي اثنين وهكذا، وهذا التنوع في العدد، مهما قلنا فيه،

١- محمد صابر عيد، القصيدة العربية الحديثة...، ص ١٤٨، ١٤٩.

يصير الإيقاع أقل وضوحاً ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه. ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كُـلِّ شطرٍ سواء أكانت موحدة أم متنوعة يتكرر إلى درجة مناسبة، يعطي هذا الشعر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له»^(١)، ومن خلال هذا الإقرار بضرورة القافية من لدن نازك الملائكة ستسعى القراءة إلى اكتناها أدوار القافية ووظائفها في الكتابة الشعرية الحديثة لديها. ولتتمثيل على ذلك وقع الاختيار على قصيدة «الوصول» من مجموعة قرارة الموجة، مؤرخة في ١٩٥١/٣/٦

١ - ٢ - ٣: نص القصيدة^(٢):

الوصول

سأحبُّ نفسي في ارتعاشٍ ظلالها تحيا عصورُ

ملأى بألوان الخيالِ

وهُنَاكَ في أحنائها ألقى الجمالِ

وعوالمًا نجميةً الإشراقِ مُسكرة العطورِ

وهناك كم لونٍ ترسَّب في كؤوس الذكرياتِ

كم قصّةٍ نامتٍ وغطَّت سرَّها خَلْفَ الشُّعُورِ

كم خطفةٍ من طيفٍ رحبٍ عاش حيناً ثم مات

كم نعمةٍ في ذاتِ صيفٍ، عندما كان المساءُ

متثاقلاً نعساناً، في بعض القرى

وأنا أغنيها وأرقبُ في ارتخاءِ

١- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ١٦٤.

٢- نازك الملائكة، الديوان، ٣٦٧/٢، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠.

ظَلَّ النخيل على الثرى

* * *

سأحب نفسي، في صفاء ظلالها أجد الصفاء

طال التغرب والتلال تلونت بدم الغروب

حتى النهار أوى إلى سر المساء

لم يبق إلانا وآهات المداخن من بعيد

وكأبة الليل الجديد

* * *

ولقد وصلنا. ها هنا يحيا الجمال

والدفء، والشمس الأنيقة، والسكون

والامتداد وعالم يسع القرون

بحر من الألوان يخلق الخيال

وتموج فوق مداه آلاف الظلال

* * *

ياصمت نفسي عدت عدت إليك بعد سري سنين

ضاقت بتطوافي البحار

وشكا النهار

ما حملته رؤاي من عبء الحنين

لم ألق غيرك لي نصيرا

في ظلمة الليل المضل

فافتح لي الباب الأخير

دعني أمرٌ

... أنا وظلي.

* * *

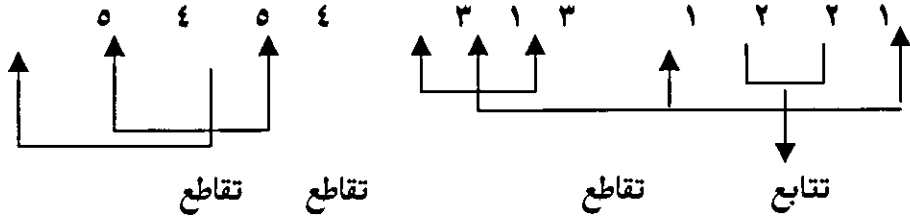
بتفحص النظام/ النمط التقفوي في قصيدة «الوصول» سوف نجد أنه يقوم على ما يُسمى بنظام «التقفية الحرة المتقاطعة» ويعرّف الناقد العراقي محمد صابر عبيد هذا النمط بقوله «يُقدّم هذا النوع من التقفية أسلوباً جديداً يُقدّم على أساس تحقيق نظام هندسي معين في توزيع القوافي، غير أن كل نظام ينتمي فقط إلى قصيدته ولا يفرض قوانين على قصيدة أخرى، ولا تتوزع القوافي داخل القصيدة توزيعاً عفويّاً إنما يتحكم بها نظام خاص تتقاطع فيه القوافي تقاطعاً هندسياً منتظماً وحتى هذا التقاطع الهندسي يختلف في نظمه بين قصيدة وأخرى، وانطلاقاً من طبيعة المناخ والتجربة التي تقدمها كل قصيدة»^(١). وفي الواقع، وكما يشير إلى ذلك الناقد المذكور، فإن جل قصائد نازك الحرة تتبع هذا النمط من التقفية. وهو ما سيظهر من التحليل الآتي للقصيدة المعنونة. ب «الوصول» .

يمكننا بداية تقديم التوزيع الهندسي في مقاطع القصيدة ورودها:

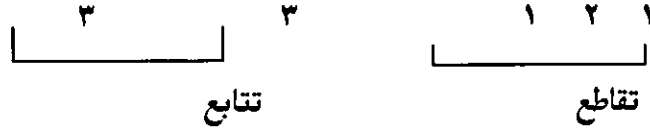
م (١): يا عصور، الخيال، الجمال، الذكريات، الشعور، مات، النساء،

القرى، ارتخاء، الثرى

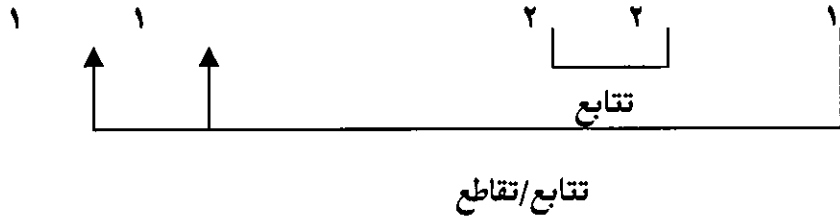
١- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة...، ص ١٢٧.



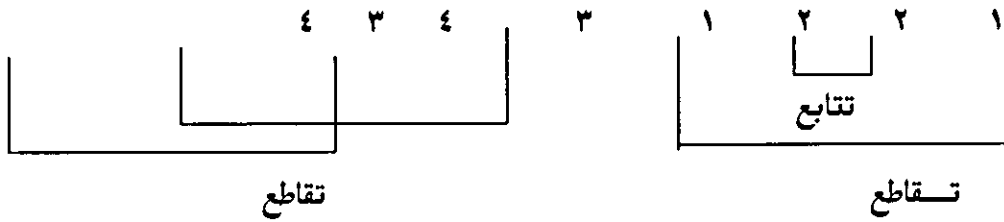
م(٢): الصفاء، الغروب، المساء، بعيد، الجديد



م(٣): الجمال، السكون، القرون، الخيال، الظلال



م(٤): سنسن، البحار، النهار، الحنين، نضيرا، المٌضِل، الأخيراء، ظلي



في المجموعة الأولى / المقطع الأول نجد خمس قواف أربعاً منها تنتظم هندسياً وضمن آلية التقاطع وهي: (عصور - الشعور - الذكريات - مات، المساء - ارتخاء، القرى - الثرى) واحدة تنتظم في النص بالتتابع أو التوالي: (الخيال - الجمال). والسؤال الذي ينهض الآن ما الدور البنيوي والدلالي الذي يؤديه هذا التقاطع للقوافي في النص/ المقطع الأول؟ لابس من الإشارة إلى أن تنوع القوافي في مقطع واحد من شأنه القضاء على رتبة الإيقاع الذي

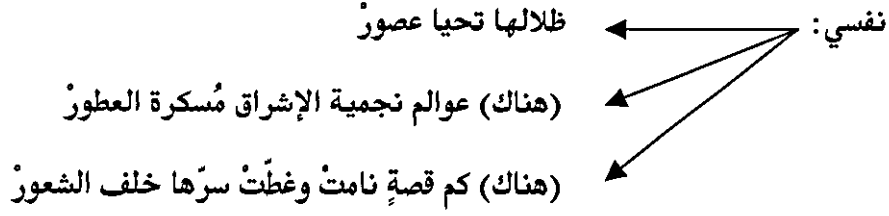
يهيمن على القصيدة التقليدية بالانكفاء على قافية واحدة متتابعة في فضاء القصيدة ولذلك يؤدي التنوع التقنوي وفق تنظيم هندسي متقاطع في القصيدة الحرة إلى كسر رتابة الإيقاع من ناحية، تغيير القافية: عصور - الخيال، - الجمال، - العطور . . . ، وكذلك تأمين التماسك البنيوي للنص عبر الورد أو التكرار الثاني، . . . للقافية ذاتها، الأمر الذي يضبط إيقاع النص وينوعه. أما الدور الدلالي أو الوظيفة الدلالية التي تؤديها القوافي هنا، فينطلق من أن «القافية ليست مجرد محسن صوتي. القصيدة سمة عروضية خاصة تستهدف التطريب وتحقيق الاستجابة الآنية القائمة على تماس العواطف إنما تتجاوز ذلك إلى إنجاز وظيفة دلالية»^(١)، وعلى هذا الصعيد فإن «التقفية الحرة المتقاطعة» تعمل على إثراء النص دلاليًا سواء على صعيد التضاد الدلالي أو إئتلافه، فلنر كيف تمت تثرية النص من خلال القوافي الواردة في المقطع الأول:

/عصور - العطور - الشعور/ الخيال - الجمال/ الذكريات - مات / المساء - ارتخاء/
القرى - الثرى/.

وبالنسبة للقوافي الثلاثة الأولى التي تكررت بالتقاطع في الأسطر ١/ - ٤ - ٦/ فإنها تنتظم وفق ثنائية: المجرد(عصور - الشعور) والمحسوس: (العطور) ، ولكن فيما ترسم «عصور» فضاءً زمنيًا شاسعاً (ظلالها تحيا عصور) فإن القافيتين الأخيرين (الشعور والعطور) تحيلان على الكائن الإنساني، من حيث تدليل «العطور» على البهجة والسرة و «الشعور» بوصفه آلية الكائن في إدراك العالم. وفي الواقع تتضافر

١ - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص ٨٨.

القوافي الثلاثة في تقديم الواقع النفسي للمتكلمة، فهذه «النفس» = ساحب نفسي،
تنهض بالمؤشرات التالية:



إن النفس الإنسانية عالم غامض فبقدر ماتمتد في الزمن وتحتوي علة عوالم جميلة معطرة، فإنها في الوقت نفسه تحتفظ بأسرار كتيمة، وبناءً على ذلك تؤدي قافيتا /العطور - الشعور/ معنى قائماً على التضاد في سياقهما الشعري، ففي حين أن «العطور» تُكشِفُ، فإن «الشعور» يُخفي الأسرار.

أما الزوج / الخيال - الجمال/ فقد تتابعا على مباشرة في السطرين (٢ - ٣). وكما يلحظ فثمة ارتباط دلالي بين المفردتين من حيث أن «الخيال» هو مصدر الإبداع، وكذلك (الجمال)، فكلتا المفردتين تثيران الدهشة: الخيال بما يؤدي به، وكذلك الجمال بما يتصف به،. ونحن هنا أمام تماثل دلالي، مع أن «الخيال» يستغرق «الجمال» والأخير يوميء بالأول في إطار الثقافة العربية الإسلامية. ويأتي الزوج الثالث/ الذكريات - مات/ ليحدث تناقضاً مع سبق أن أشارت إليه القوافي السابقة. فإذا كانت القوافي السالفة قد رسمت لنا منطقة النفس أو الذات لدى الشاعرة تأتي القافيتان /الذكريات - مات/ لتؤديا أدواراً دلالية مختلفة، فمن جهة تتواجه الكلمتان من حيث أن الأولى تنتمي إلى فئة الاسم/جمع مؤنث سالم، والأخرى تنتمي إلى فئة الفعل/فعل ماضى، لكن الكلمتين تأتلفان لكونهما تشيران إلى ما مضى، ف «الذكريات» هي أحداث وقعت في الماضي، لكنها تمتلك القدرة على الحياة عندما يتوفر الحافز على ذلك، وأما «مات» ففعل فيزيائي يشير إلى عدم الاستمرارية:

كم خطفةٍ من طيفٍ حُبٍّ عاشَ حيناً ثم ماتَ (٧)

وهكذا تتماثل القافيتان حيناً وتختلفان حيناً آخر، وهذا هو حال «العلامة» الشعرية في أن تؤجّل دلالتها، فتلعب على الوتر الممتد بين التماثل والاختلاف.

أما القافيتان /المساء - ارتخاء/ فتفيدان دلالة متماثلة، ف «المساء» هو آخر النهار، و«الارتخاء» هو منتهى التعب من الكائن، وبذلك تؤدي القافيتان دور المشابهة بين النهار والكائن في لحظات التعب:

كم نعمةٍ في ذات صيفٍ، عندما كان المساءُ

متثاقلاً نعبانَ، في بعض القرى

وأنا أغنيها وأرقبُ في ارتخاءُ

ظلَّ النخيل على الثرى

والتضاد بين القافيتين يظهرُ من حيث انتماء الأول «المساء» إلى حقل الزمن، والثانية إلى حقل الكائن، ليرتبط الزمن بالمكان، ويدلُّ كلُّ منهما على الآخر. وتبقى القافيتان الأخيرتان في المقطع الأول/ القرى - الثرى/ فهما تُغنيان المستوى الدلالي للمقطع النصي بوصفهما مفردتين ترسمان فضاءً خاصاً (القرى) وعاماً (الثرى)، فلو استبدلنا كلمة (الثرى) بـ «الأرض» لأطاح ذلك بالبنية الإيقاعية للمقطع، فتماثل «الثرى» مع «القرى» من حيث الأصوات والمقاطع، حقق تنوعاً في الدلالة وتماسكاً للإيقاع النصي.

في المقطع الثاني الذي يتكون من خمسة أسطر شعرية تنتظم نهايات هذه الأسطر ثلاث قواف: اثنتان متماثلتان/ الصفاء - المساء - بعيد - الجديد/ وقافية وحيدة «الغروب» تعترض التواصل بين قافيتي /الصفاء، المساء/ وهكذا يقوم النظام التقفوي في المقطع الثاني على آليتي: التقاطع، والتتابع. وسوف نجد أن القوافي هذا المقطع

تتجاوب هندسياً مع القوافي المقطع الأول، ولكن في حين نجد التتابع يأتي في بداية المقطع الأول، يحدث ذلك في نهاية المقطع الثاني:

م (١) ٥ ٤ ٥ ٤ ٣ ١ ٣ ١ ٢ ٢ ١ ←
م (٢) ٣ ٣ ١ ٢ ١ ←

وإذا كان هذا التتابع يوحي من بعيد بوحدة التقفية في القصيدة التقليدية، فإنه من ناحية أخرى يوحي بالاختلاف عنها، ذلك أن القافية المتتابعة في م (١) تنتهي بحرف اللام: الخيال/الجمال، في حين أنها في م (٢) تنتهي بالبدال: بعيد/الجديد، وبذلك تُحقِّقُ القصيدة الحرة ثنائية التماثل/الاختلاف عبر المشابهة مع القصيدة التقليدية وفي الوقت ذاته إحداث الاختلاف معها. وفي الواقع هذا الورد للقافية المتتابعة يسهم في ضبط الإيقاع، ويمنعه من المياعة والفوضى، فتخضع القصيدة لنوع من التهندس الإيقاعي. من جهة أخرى يمتاز المقطع الثاني على عكس المقطع الأول بإطلاق قافية واحدة دون تكرار، متمثلةً بقافية السطر الثاني: الغروب. والدور الإيقاعي الذي تؤديه هذه القوافي تنبع من التماثل الصوتي في مفردتي /الصفاء - المساء/ بتكرار (الألف والهمزة) و (الياء والبدال الساكنة) في مفردتين (بعيد - الجديد)، وهذا التكرار يولد بؤرة صوتية على الخصوص في (بعيد - الجديد) تنتزع انتباه المتلقي، وتلقي به في «مناخ القصيدة».

أما على الصعيد الدلالي فإن القافية «لا تكتسب قوة وجود وبقاء من دون النهوض بمهمة دلالية تؤكد وظيفتها في تشكيل النسيج الداخلي المكون للقصيدة»^(١) وعلى الخصوص في الشعر الحديث، وإذا بحثنا عن الدور الدلالي لقوافي المقطع الثاني،

١ - محمد صابر عبيد، م.س، ... ص ٨٧.

فسوف نجد أن القافية الأولى (الصفاء) تراكم دلالة «الهدوء» المنبثقة عن كلمتي «صفاء
ظلالها» .

سأحب نفسي، في صفاء ظلالها أجدُ الصفاء

فالصفاء الذهني لا يتحقق إلا في فضاء هادئ، ولو استبدلت الشاعرة هذه القافية
بأخرى مثل «الهدوء» لما اختلفت الجملة الشعرية عندئذٍ عن الجملة الإبلاغية، ذلك
أن «الصفاء» تزوج دلاليًا بالإيحاء إلى الهدوء وكذلك الصفاء الذهني، وهو ما تفتقده
كلمة «الهدوء» المفترضة تأتي القافية الوحيدة «الغروب» لتزيد من الطاقة الإيقاعية
للسطر الشعري عبر تماثل أصواتها مع أصوات كلمة «التغرُّب» عبر آية الجناس
الناقص:

طال التغرُّبُ والتَّلالُ تلوَّنتُ بدمِ الغروبِ

وعلى المستوى الدلالي جاءت مفردة/ قافية «الغروب» على نحو ملائم لتعمق من
حال «التغرُّب» التي تعني الرحيل عن الديار أو الوطن، وكذلك «الغروب» تشكل
تغرب النهار، ولو استبدلت الشاعرة مفردة الغروب بـ «المساء» حتى يحدث التتابع
التقفوي، لما مارست مفردة «المساء» ذلك الدور الإيقاعي والدلالي في الوقت نفسه.
وتنجح الشاعرة حيث تُنهي السطر الثالث بقافية «المساء» فقد جاءت في موقعها الملائم
لها عبر تضادها مع كلمة: النهار في بداية السطر:

حتى النَّهارُ - أوى إلى سُررِ المساءِ

ف «المساء» هو آخر النهار وكذلك بداية الليل، الأمر الذي يخلق تضاداً دلاليًا،

ويسمحُ للدلالة أن تنمو في النص:

لم يبقَ إلانا وآهات المداخن من بعيدٍ

وكأبَّةُ الليلِ الجديدِ

وهنا، سوف نلاحظ أن قافية «بعيد» تكسر حال التغرب والغروب والمساء والوحدة «الأنا» كما أن قافية «الجديد» تتلاءم دلاليًا مع «الليل» ذلك أن خلف كل ليل ثمة جديد، ثمة نهار، ضوء تنتظره الشاعرة.

أما لو انتقلنا إلى المقطع الثالث فسوف نجد الترتيب التالي للقوافي:

/الجمال، السكون، القرون، الخيال، الظلال/.

فالقوافي تتوزع على صنفين: الجمال/الخيال/الظلال والسكون/القرون.

وهي أيضاً تقوم على التقاطع والتتابع وفق ما يلي:

١١٢٢١

والمقطع الثالث، هنا، يأتلف مع المقطع الأول من حيث مجيء قافيتين متماثلتين بالتتابع/السكون والقرون/ في السطرين (٣) و (٤) بعد القافية (١) التي تتكرر ثلاث مرات/الجمال/الخيال/الظلال/. الأمر الذي يمنح النص تماسكاً بنائياً وتنوعاً دلاليًا وذلك لاختلاف القوافي المتتابعة عنها في المقطع الأول. وتتميز قوافي هذا المقطع ب بروز القوافي المنتهية ب «الواو والنون» بما يعمق من تنوع القوافي، كما لو أن هذا الإكثار من القوافي يأتي بوصفه رداً مقصوداً على القافية الموحدة في القصيدة التقليدية، ذلك أن تنوع القوافي يدخل النص في عالم ثري من المعاني وظلالها. ولتوضيح الأدوار الدلالية التي تؤديها القوافي هنا لابد من الإشارة إلى المقطع الثالث يصور «وصول» الشاعرة إلى «أمريكا» ولهذا تشكل هذه القوافي عالماً مدهشاً قوامه: الجمال والسكون والقرون والخيال والظلال أنها صفات المكان الجديد: ولقد وصلنا، تقصد الشاعرة بذلك أمريكا، إذ أن هذه القصيدة مؤرخة في ١٩٥١/٣/٦ الولايات المتحدة. فهنا القوافي تخدم الفضاء الدلالي للمقطع، إذ إن المكان الجديد غالباً ما يبوح بالدهشة لدى القادم الجديد. ولهذا جاءت القوافي متلائمة ومناسبة لمواقعها النصية.

نأتي إلى المقطع الرابع والأخير، ونجد أنه أربع قوافٍ تنتظمه:
 سنين، البحار، النهار، الحنين، نصيرا، المزل، الأخير، ظلي
 ورقمياً يأخذ النسق الشكل الآتي:

٤ ٣ ٤ ٣ ١ ٢ ٢ ١

وهكذا يأتلف المقطع الرابع هندسياً مع الأول والثالث والرابع من حيث مجيء القوافي المتتابعة في الموقع الثاني، ويشدُّ عن هذه القاعدة المقطع الثاني حيث تأتي القوافي المتتابعة في نهاية السطر وربما هذا الخرق الذي مارسه المقطع الثاني ينبع من مقصدية واعية وهي عدم التماثل مع القصيدة التقليدية، فالحادثة الشعرية تستثمر القافية بما يخدم استراتيجيات الكتابة الشعرية، وبذلك يخضع الشاعر الحداثي القافية وليس العكس.

أما من الناحية الدلالية فثمة تلاؤم دلالي بين القافية الأولى: سنين وكلمات: عدت/ بعد، فالعودة تكون بعد حقبة زمنية، وقافية «سنين» توحى بالبعد الزمني بين الذات والعودة إليها:

ياصمتَ نفسي عدتُ إليك بعد سُرَى سنين

ونجد أيضاً تلاؤماً دلالياً بين قافية «البحار» والفعل «ضاقت» حيث «البحار» تكشف عن الشاسعة التي شملها التطواف:

ضاقت بتطوافي البحار

وفي الوقت الذي تمارسُ فيه قافيتا «سنين والبحار» تحديد الزمن والمكان، توحى قافية «الحنين» بالذات الشاعرة أي بالعالم الداخلي للذات أو للمتكلم في القصيدة، ومن جهة أخرى تتجاوب قافية «الحنين» دلالياً مع القافيتين السابقتين من حيث أن «سنين» و «البحار» أي السفر زمانياً ومكانياً يولد الحنين والشوق إلى المكان الأول:

لَمْ أَلْقَ غَيْرَكَ لِي نَصِيرًا
 فِي ظِلْمَةِ اللَّيْلِ الْمُضِلِّ
 فَافْتَتَحَ لِي الْبَابَ الْأَخِيرًا
 دَعَنِي أَمْرٌ... أَنَا وَظَلِيَّ

وفي هذا الجزء من المقطع الرابع نجد أن القافيتين (نصيرا/ الأخير) وكذلك (المُضِلُّ/ ظَلِيَّ) تساهم مع القوافي الأخرى في تأمين التماسك البنيوي للغة الشعرية والمساهمة في منحها صفة الشعرية، من حيث أن الكلام الشعري كلام قائم على هندسة الصوت والمعنى. وحتى نتبين الهندسة التي صنعتها القوافي للقصيدة نعرض التكتيف الرقمي التالي للنظام التقفوي:

$$\begin{aligned} \text{م (1): } & 1 \leftarrow 2 \leftarrow 3 \leftarrow 4 \leftarrow 5 = 5 \text{ قواف} \\ \text{م (2): } & 1 \leftarrow 2 \leftarrow 3 = 3 \text{ قواف} \\ \text{م (3): } & 1 \leftarrow 2 \leftarrow 1 = 1 \text{ قافيتان} \\ \text{م (4): } & 1 \leftarrow 2 \leftarrow 3 \leftarrow 4 = 4 \text{ قواف} \end{aligned}$$

ولابد من الإشارة إلى النظام الهندسي للقافية الحرة المنقطعة ليس ثابتاً في كل قصيدة، فكل قصيدة تنظم ذلك تبعاً لاستراتيجيات الشاعر ومقاصده المخفية.

٣ - ٣ - إيقاع التكرار:

إن أية دراسة حول الإيقاع الشعري ستنتطوي على فجوة كبيرة ما لم تأخذ بالحسبان إحدى أهم آليات تحقق البنية الإيقاعية أقصد بذلك آلية «التكرار» التي تعد بحق أهم مرتكز في بنية القصيدة الحديثة على نحو خاص، وفي الواقع يشكل «التكرار» أحد التقاليد العريقة التي استمرت في الجنس الشعري، بل إن «التكرار»

بمختلف التجليات التي يتمظهر بها يمنح البنية الشعرية خاصية المغايرة والاختلاف عن بنى خطابية أخرى، أي أنه ينفصل البنية الشعرية لتمتاز بذلك على تمايزها ومغايرتها، وبهذه الأهمية، يقع التكرار في «القلب» من العملية الشعرية.

وفي تحديد بسيط للتكرار يرى بدوي طبانة أن التكرار «هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى»^(١) وذلك لأغراض متنوعة ومختلفة معروضة في كتب البلاغة العربية، لكن التكرار يتجاوز تكرار اللفظة الواحدة، فربما يكرر الشاعر مقطعاً كاملاً لمقاصد محددة، كما أن تحديد الناقد يتجه نحو غايات دلالية فحسب، وما يهمنا هنا الغاية الإيقاعية في ائتلافها مع الوظيفة الدلالية للتكرار، أما الناقد المغربي سعيد علوش فيرى أن التكرار «هو إعادة - إنتاج، على قاعدة محور ما، للوحدات المتشابهة أو المقارنة»^(٢)، والأمر البارز في هذا التحديد أن «التكرار» يشكل إعادة إنتاج، وبذلك فإن التكرار يسعى إلى الإضافة والمراكمة في لغة الخطاب سواء على المستوى الإيقاعي أو الدلالي، لأن التكرار أو التكرارية خاصية للغة البشرية التي «تقوم في أساسها على قابلية التكرار»^(٣)، وترى التفكيكية أن «الإشارة التي لا تقبل التكرار ليست إشارة حتى لو لم يفهمها أو ينطق بها سوى متكلم واحد»^(٤)، وهكذا ينطوي التكرار على القدرة على «الاسترجاع والمضاعفة والاستنساخ» على أن خاصية التكرار التي تميز اللغة البشرية تجد في اللغة الشعرية فضاء ملائماً لتجلياتها المتنوعة إذ إن «البنية الشعرية - في الأصل - ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي»^(٥). وبالتالي فإن التكرار يرتكز في البنية الشعرية فوائده عديدة على صعيد الإيقاع والدلالة. أما على

١ - بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، ٧٥٠/٢.

٢ - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ١٨٨.

٣ - ميجان الرويلي - سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص ١٢٠.

٤ - م.ن.ص.ن.

٥ - يوري لوتمان، تحليل النص الشعرية، ص ٨٦.

صعيد القصيدة العربية الحديثة فيرى الناقد العراقي محمد صابر عبيد أن التكرار يؤدي دوراً متعاضداً في تمييز الخطاب الشعري حائزاً على نظام خاص به «إن البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابذة من صميم التجربة ومستوى عمقها وراثتها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانيات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية دلالية في آن معاً»^(١). وتكشف نصوص الكتابة الشعرية الحديثة انجراف الشعراء نحو توظيف أشكال مختلفة من التكرار «استهلاكي، ختامي، هرمي، دائري، تراكمي...»^(٢) بقصد تثيرية البنية الإيقاعية والدلالية، والتماسك النصي عبر ربط البداية بالوسط والنهاية. وإذا كان الأمر كذلك، فما الدور الإيقاعي الذي يؤديه «التكرار» في الخطاب الشعري الحديث لنازك الملائكة، ولما كانت نصوص نازك الملائكة طويلة، فإننا سننعمد التركيز على البؤر التكرارية التي تظهر لنا حالات التكرار الإيقاعي، لكن لا بُدَّ من الإشارة إلى أن أشكال التكرار الإيقاعي متنوعة وكثيرة إلى درجة يصعب معها القبض على كل هذه الأشكال. وللتمثيل على أحد هذه الأشكال نضع نص «ذكريات - ١٩٤٨» تحت مجهر القراءة الإيقاعية:

ذكريات

كَانَ لَيْلٌ، كَانَتْ الْأَنْجُمُ لَغْزاً لَا يُحَلُّ

كَانَ فِي رُوحِي شَيْءٌ صَاغَهُ الصَّمْتُ الْمَلُّ

كَانَ فِي حَسِّي تَخْدِيرٌ وَوَعْيٌ مُضْمَلٌ

كَانَ فِي اللَّيْلِ جَمُودٌ لَا يُطَاقُ

١- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة...، ص ١٨٣، ١٨٤.

٢- م.ن، ص ١٨٦، ١٨٩... الخ.

كانت الظلمة أسراراً تُراقُ

كنتُ وحدي لم يكن ينبعُ خطُوي غيرُ ظليّ

أنا وحدي، أنا والليل الشتائي... وظلي

تعدُّ هذه القصيدة من القصائد الباكراة التي أنتجت في إطار الكتابة الشعرية الحرة لدى نازك الملائكة، ولذلك نجد أن الشاعرة فضلاً عن التشكييلة العروضية تُوظفُ تقنية التكرار في تجليات متنوعة لتركييم الإيقاع النصي، فكيف تمَّ استثمار التكرار؟

في هذا المقطع المختار للدراسة وتلجأ الشاعرة إلى خلق مرافقات إيقاعية إضافية للوحدة العروضية إلى تكرار الفعل الناقص (كان) على المحورين العمودي والأفقي للجملة الشعرية، ويطلق الناقد محمد صابر عبيد على هذا النوع من التكرار الذي يستوطن بدايات النص عادة بالتكرار الاستهلاي ويحدده على النحو الآتي: «يستهدف التكرار الاستهلاي في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسين: إيقاعي ودلالي»^(١)

وبناءً على ذلك يؤكد التكرار في القصيدة وظيفة إيقاعية وأخرى دلالية، وبالتالي يتجاوز التكرار النصي دور المُكمل أو الإضافة ليكون عنصراً بنيوياً تتحقق به البنية الإيقاعية وتكتمل، ولذلك فليس عبثاً أن ينعت الناقد الروسي «يوري لوتمان» البنية الشعرية بأنها بنية تكرارية. وعلى صعيد المقطع الأول نجد أن الفعل الناقص (كان) يتكرر على نحو متتابع وعلى المحور العمودي (٦) مرات وعلى المحور الأفقي مرتين. ونلاحظ أن الفعل الناقص حتى تُضاعف الشاعرة من قدرته الإيقاعية أوردته في أشكال مختلفة:

١- محمد صابر عبيد، م.س.١٠٠٠، ص ١٨٦.

—	—	} كان، كانت	
	—		كان
	—		كان
	—		كانت
—	—		كنتُ لم يكن

فقد جاء الفعل الناقص (كان) مسنداً إلى اسم ظاهر (ليل، شيء، تحذير، جمود) أربع مرات، في حين أُسندَ إلى تاء التانيث الساكنة مرتين، ومرةً إلى التاء المتحركة، وجاء مرة واحدة في صيغة المضارع الناقص المنفي، وبذلك تشكل أصوات الفعل الناقص (ك، ا، ن) قيمة مهيمنة تسيطر على النص وتطبعه بطابعها، وكان يمكن لهذه الأصوات أن تفقد فعاليتها فيما لو جاءت موزعة في فضاء النص، إلا أن تتاليها على نحو عمودي وُدَّ إيقاعاً موسيقياً إضافياً رُفد الوزن العروضي، كما ساهم في خلق نوع من «التناسق الإيقاعي» الذي تولّد عن التنظيم الهندسي لتكرار الفعل الناقص (كان) لكن التكرار يولد كذلك فضاءً دلاليّاً، فالفعل الناقص الماضي يوطّد من الفضاء الموضوعاتي للنص متمثلاً بـ «الذكريات»، وغالباً، ما تتلاءم - بوصفه تقنية - مع آلية الاسترجاع والذكريات، فحين يُسند إلى اسم ظاهر أو تاء التانيث - كما أشرنا - فإنه يأتي لتبيان «الوصف» أي أنه يضحى تقنية، في حين أنه في إسناده للضمير المتحرك «كنتُ» يجعل من الذات «بؤرة» تلفت الانتباه، أما صيغة المضارع المنفي بـ «لم» فإنها تستحضر الزمن الحاضر في الماضي، وبذلك نجد تناسباً دلاليّاً بين العنوان: الذكريات واستعمال الفعل «الناقص» في تجلياته المختلفة يمضي بالقارئ إلى الماضي و/ أو الذاكرة ليبعث إيقاع عالمه المثقل بذكريات المتكلمة. وهكذا يخلق تكرار الفعل الناقص

(كان) بؤرة إيقاعاً أو تناسقاً إيقاعياً وبؤرة دلالية تتناسب مع موضوعة الذكرى التي تُعدُّ شيمة القصيدة، فضلاً عن الفعل الناقص (كان) وتجلياته، فإن الشاعرة تلجأ إلى التكرار المتباعد لتزيد من فعالية الإيقاع غير العروضي ويتجلى ذلك في تكرار مفردة «ليل» على نحو متقاطع في الأسطر (١ - ليل، ٤ - الليل، ٧ - الليل). ولاشك أن ورود هذه الكلمة في بداية النص ومقدمته وخاتمته. يشكل توزيعاً هندسياً مقصوداً فهذه المفردة تتكرر في ثلاثة أسطر من أصل سبعة أسطر، فتكرار كلمة «الليل» بهذه الشكل يرفد الإيقاع العروضي بإيقاع التكرار من جهة، ومن جهة أخرى تعمق مفردة «ليل» بتكرارها من موضوعة النص: ذكريات، إذ إن فضاء الليل يشكل بامتياز موطن الذكريات، سيما وأن منتج النص شاعرة. ومن جهة ثالثة إذا أضفنا إلى مفردة «الليل» المتكررة ثلاث مرات مفردة «الظلمة» الواردة في السطر (٥)، من حيث أن التكرار يتحقق ليس عبر تكرار الكلمة أو الكلمات التي تتقارب صوتياً ولكن عبر كلمات تتقارب دلالياً، عندئذٍ نحصل على تكرار أو نسق تكراري من أربع كلمات، وبذلك تعمق مفردة «الظلمة» الوظيفة الدلالية لمفردة «الليل». ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى تكرار في نهاية البيت الأخير: «غيرُ ظلي، وظلي» إذ تأتلف هذه المفردة بتكرارها مع المفردات المكررة لتؤدي دوراً إيقاعياً تعطي «انطباعاً للمستمع بأنه أمام لغة شعرية قبل أن يحاول فهم ما هو بصدد الاستماع إليه، فالتكرار إذن من الخصائص اللازمة للشعر، بل هو مكون أساسي في الشعر»^(١)، وبناء على ما جرى من تحليل ومناقشة فإن التنظيم الهندسي للمفردات في المقطع الأول تنتظم وفق التالي:

كان ← ٨ مرات
الليل ← أربع مرات

١ - خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، ص ٤٠٨.

ظلي ← مرتان

وبهذا الشكل يكون القارىء إزاء خطاب موقَّع بنتيجة هيمنة تكرار المفردات على شكل متتابع أو متباعد، ويمكن الوقوع على نصوص كثيرة لنازك الملائكة وُظفَ فيها التكرار الاستهلاكي كما هي الحال في قصيدة «يوتوبيا في الجبال» عبر تكرار فعل أمري على شكل متواصل في مقدمة القصيدة وعلى نحو متقاطع في فضاء القصيدة ليتحول الفعل الأمري «تفجري» إلى بؤرة إيقاعية ودلالية تعكس الكثير من وجهة نظر الشاعرة حول «العالم» .

« تفجّري يا عيونُ

بالماء، بالأشعة الذائبة

تفجّري بالضوء، بالألوان، فوق القرية الشاحبة

في ذلك الوادي المغشى بالدُجى والسكون

تفجري باللحون»^(١)

كما تتميز كثير من قصائد نازك بتكرار «الكلمة» الأولى في القصيدة في بداية كل مقطع كما هي الحال في قصيدة «طريق العودة» و «لنفترق»... إلخ، وهذا التكرار أشبه باللازمة التي تقترب بالقصيدة من الأجواء الغنائية ومن النصوص التي أدّى فيها «تكرار اللازمة» دوراً إيقاعياً قصيدة «نهاية السلم»^(٢) التي سنواجهها.

نهاية السلمُ

مرّت أيام منطفئات

لم نلتق، لم يجمعنا حتى طيفُ سرابٍ

وأنا وحدي، أقتاتُ بوقعِ خُطى الظلماتُ

١- نازك الملائكة، الديوان، ١٥٤/٢ .

٢- م.ن، ١١٣/١١٢/١١١/١١٠/٢ .

خَلْفَ رُجَاجِ النَافِذَةِ الفِظَةِ، خَلْفَ البَابِ
وأنا وحدي...

* * *

مرّت أيامٌ
باردةً تزحفُ ساحبةً صَجَرِي المِرتَابِ
وأنا أصغي وأعدُّ دقائِقَها القَلقاتُ
هل مرّ بنا زمنٌ؟ أم حُضنا اللَازمنا؟
مرّت أيامٌ

أيامٌ تُثقلُها أشواقِي. أينَ أنا؟
ما زلتُ أهدقُ في السُّلمِ
والسُّلمُ يبدأ لكنّ أينَ نَهايتُهُ؟
يبدأ في قلبي حيثُ التيهُ وظلمتُهُ
يبدأ. أينَ البَابُ المَبهُمُ
بابُ السُّلمِ

* * *

مرّت أيامٌ
لم تلتقِ، أنتَ هناك وراءَ مدى الأحلامِ
في أفقٍ حَفٌّ به المَجهولُ
وأنا أمشي، وأرى، وأنا مُ
استنقذُ أيامي وأجرُ غدي المَعسولُ
فيفرُّ إلى الماضي المفقودُ

أيامي تأكلها الآهات متى ستعود؟

مرت أيام لم تتذكر أن هناك

في زاوية من قلبك حُباً مهجوراً

عضت في قدميه الأشواك.

حُباً يتضرع مذعوراً

هَبْهُ

النورا

* * *

عُد. بعض لقاء

يمنحنا أجنحةً نجتاز الليل بها

فهناك فضاء

خلف الغابات الملتفات، هناك بحور

لا حد لها تُرغي وتمور

أمواج من زبد الأحلام تقلبها

أيدي من نور

* * *

عُد، أم سيموت،

صوتي في سمعك خلف المتعرج المقوت

وأظل أنا شاردة في قلب النسيان

لا شيء سوى الصمت المدون

فوق الأحران

لا شيء سوى رجع نعلان

يهمس في سمعي ليس يعوذ

لا ليس يعوذ.

إن ما يُميزُ اللغة الشعرية عن غيرها من البنى الخطابية تلك الهندسة الإيقاعية سواءً عن طريق الوزن العروضي أم ما تحقَّقه استراتيجية التكرار لدى الشاعر/ الشاعرة من تجليات تكرارية للصوت والكلمة والكلمات المتقاربة صوتياً (الجناس...) وتلك المتقاربة دلاليًا (الليل/ الظلمة)... إذ يسعى الشاعر/ الشاعرة عن طريق هذه الهندسة إلى منح اللغة الشعرية امتيازاً أجناسياً على غيرها من أنواع الخطاب، وقد استغل الشعر الحديث أنواعاً مختلفة من التكرار، يأتي «تكرار اللازمة» في مقدمتها كما هي الحال في القصيدة موضوع القراءة وتقوم هذه التقنية على اختيار جملة شعرية ثم تكرارها وفق أبعاد محددة في جسد القصيدة أو «يقوم تكرار اللازمة على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية، تشكّل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساساً ومركزياً من محاور القصيدة»^(١).

وبالنسبة للقصيدة موضوع القراءة، نلاحظ أنها قُسمت إلى خمسة مقاطع، لجأت الشاعرة فيها (المقاطع الأربعة الأولى) إلى تكرار لازمة في بداية كل مقطع تكوّن من جملة فعلية:

١ - مرّت أيام منطفئات

١ - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة...، ص ٢٠٤.

٢ - مرّت أيام

٣ - مرّت أيام ← أيام

٤ - مرّت أيام ← أيام ← مرّت أيام

ويُلاحظ على «اللازمة» هنا أنها تقلّصت من (٣) كلمات إلى كلمتين بحذف الصفة «منطفئات»، فقد جاءت مفردة «أيام» موصوفة للتحديد والتّعريف، ولما لم تكن هنا حاجة لذلك، فقد استغني عن الصفة. واللازمة في الخطاب الشعري انحدرت إليه من «الخطاب الغنائي» وهي في الأصل «مصطلح مستعارٌ من معجم الموسيقى، وهو يدلُّ على حافزٍ متميز بكثرة تكراره في النّص وبملازمته لشخصية من الشخصيات أو حالة من الحالات وبارتباطه بدور محدد»^(١). و «اللازمة المكررة» في النص - هنا - تؤدي على صعيد النص دوراً إيقاعياً ودلالياً واضحاً، فاللازمة المكررة توحى للمستمع أو المشاهد بالبداية أي بدخول شخصية إلى مسرح الخطاب، وبالتالي فهو يهيء المستمع أو المشاهد لما سيأتي أي القيام بدور نفسي لدى (المرسل إليه)، وهذا كان شائعاً في الدراما اليونانية. أما على صعيد النّص، فتأتي «اللازمة» ليتكثّف النّص فيها ثم يأتي المقطع الشعري كتمطيط وتوسيع لها من الناحية الدلالية أو تسويغ لهذه الأيام التي مرّت: مرّت أيام. والدور الإيقاعي الذي تمثّله هذه اللازمة يتمثل في ورودها في بداية كلّ مقطع، كما لو أن المقطع الشعري يُمثّلُ فاصلاً زمنياً بين حركات الإيقاع، فاللازمة - هنا - تُمثّلُ حركة إيقاعية تتوارد بعد فاصل (مقطع) لغوي. وبذلك تشكل «اللازمة»

١ - محمد صابر عبيد، م.س، ص ن.

ليس دوراً إيقاعياً فحسب، وإنما بؤرة دلالية تُفسَّر من خلال المقطع الشعري. من جهة أخرى تؤدي اللازمة وظيفة بنيوية على صعيد البنية الكلية للإيقاع وللنص فهي تضمن تماسكاً على الصعيدين، كما لو أنها حدٌ يمنع من انفلات الإيقاع وانفلاش النص، فتُكرَّر لتشكل عائقاً لتحقيق الفوضى النَّصِّية، وبذلك فاللازمة تؤدي وظيفة تنظيمية وتقترب بالنص الشعري نحو النص الغنائي وربما استخدام «اللازمة» يدخل أيضاً في ما يُسمَّى بتعدد الأصوات من خلال ما توحى به من صوت مستقل ضمن أصوات النص.

إن التكرار - فضلاً عن تكرار اللازمة - يتجلى في أشكال أخرى خالقاً بذلك بؤراً إيقاعية، ويظهر ذلك في المقطعين الأخيرين من خلال تكرار للفعل الأمري «عُدْ» في بداية المقطعين، إذ يشكل مجيء هذا الفعل في بداية المقطع جواباً لللازمة: مرّت أيام، فالغياب يفترض الحضور، وبذلك نوعت الشاعرة في طبيعة اللازمة. فإذا كانت اللازمة: مرّت أيام توحى بالغياب، توحى اللازمة الأخرى بالتواصل عبر الفعل الأمري عُدْ. وهكذا تتحرك القصيدة بين إيقاع الماضي والأمر.

لكننا لا نعدّم في النص تكرارات متباعدة - متصلة:

لم نلتق ← مرتان المقطعين (١) و (٢)

السُّم ← ثلاث مرات في المقطع (٣)

يبدأ ← مرتان في المقطع (٣)

لا شيء سوى ← مرتان في المقطع (٦)

فكلُّ هذه التكرارات الفعلية والاسمية وبالتعاقد مع اللازمين تميُّز الخطاب الشعري وتمنحه خصوصية تكريسية عبر تشكيل الإيقاع الموسيقي للنص وتكثيفه ببطور تكرارية تُسهم في تركيب الدلالة النصية أيضاً. ويتخذ نظام التكرار الترسيم القالية:

اللازمة: - - - (٤)

الفعل المنفي / لم نلتق: - - (٢)

السلم: - - (٣)

الفعل / يبدأ: - - (٢)

لاشيء سوى: - - (٢)

ليس يعود: - - (٢)

وكثيراً ما تلجأ نازك الملائكة إلى استثمار الطاقة الإيقاعية في حروف المعاني (في، على، عن، لن إلخ)، في عددٍ كبير من نصوصها الشعرية، ويتجلى هذا التكرار في شكلٍ متواصل ومتباعد في الوقت نفسه فعلى سبيل المثال نجد تكراراً لحروف: «في» و«لن» و«عن» في قصيدة «في جبال الشمال»، ونظراً لطول القصيدة فسنتكفي بإيراد الأسطر التي تبرز فيها هذه التكرارات:

«شبحُ الغربة القاتلة

في جبالِ الشمالِ الحزينِ

شبح الوحدة القاتلة

في الشمالِ الحزينِ

عُدُّ بنا قد سئمنا الطوافُ

(١)

في سُفُوحِ الجِبالِ وَعُدْنَا نَخَافُ

أَنْ تَطُولَ لِيَالِي الغِيَابِ»^(١)

وهناكَ هَمْسٌ عميقٌ

لاثَغُ خَلْفَ كُلِّ طَرِيقِ

في شِعبِ الجِبالِ الضِّخَامِ

ووراءِ الغِمامِ

في ارتِعاشِ الصُّنوبرِ، في القَريَةِ الشاحِبِ،

في عِوَاءِ ابنِ آوَى، وفي الأَنجَمِ الغارِبِ،

في المِراعِي هِناكَ صَوْتُ شَرُودِ

هامِسٌ أَنْ نَعُودُ»^(٢)

«لِحِظَةٍ، سَنَعُودُ

لَنْ يِراَنَا الدُّجَى هاهِنا، سَنَعُودُ

سَنَعُودُ، سَنَطوِي الجِبالِ

وَرُكَّامِ التِّلالِ

لَنْ تِراَنَا لِيالِي الشِّمالِ

ها هِنا مِنْ جَدِيدِ

لَنْ يَحسَّ الفِضاءُ المَدِيدِ

نارَ آهاتِنا في المِساءِ الرَهِيبِ»^(٣)

«لنَعُدُّ قَبيلَ أَنْ يَقضِي الأَفْعوانُ

بِفِراقِ طَوِيلِ، طَوِيلِ

عَنْ ظِلالِ النِّخيلِ

١- نازك الملائكة، الديوان، ١٢٧/٢.

٢- م.ن، ١٣٠/٢.

٣- نازك الملائكة، م.س، ١٣١/٢.

عن أعزائنا خلف صمت القفار

عُدُّ بنا يا قطار»^(١)

في هذه المجموعات الأربع نجد أن الشاعرة تعتمدُ على بناء/ تشكيل طاقة إيقاعية من خلال استخدام «الحرف» ففي المجموعة الأولى نجد أن الحرف «في» يتكرر على نحو منتظم على نحو متقاطع:

اسم

حرف جر (في)

اسم

حرف جر (في)

فعل أمر

حرف جر (في)

على الصعيد الإيقاعي يتبأّر تكرار الحرف «في» طاقة إيقاعية يلفتُ انتباه المتلقي للاسم المجرور متمثلاً بـ «جبال الشمال/ الشمال الحزين/ سفوح الجبال» إذ ينزَعُ النص في هذه المواقع إلى التراكيب المتماثلة فينتج تناسق إيقاعي جراء التكرار المتباعد الحرف «في» الذي يحول انتباه القارئ - بتكراره - إلى مكان بؤري يدور حوله موضوع النص، وهو «في جبال الشمال»، فالعنوان يتكرر بتجليات مختلفة، الأمر الذي يُصعّد من الوظيفة الإيقاعية للتكرار الحرفي. أما في المجموعة (٢) فالحرف (في) يتكرر (٦)

١- م.س، ١٣٢/٢.

مرات مما يخلق بؤرة صوتية نظراً لتكرار مقطع صوتي طويل «في» ويعمل هذا التكتيف لورود المقطع الصوتي على تركيز الانتباه على «المكان» عبر شبه جمل تتوسل بحرف الجر في تكوينها، وهكذا يؤدي الحرف «في» في تكراراته إلى بث طاقة إيقاعية لتسيطر على النص، وكذلك في ضمان تماسك بنيوي له، عبر الربط بين العنوان وجسد القصيدة. ولا تكتفي الشاعرة على حرف الجر «في» في توليد طاقة إيقاعية إضافية للقصيدة، إذ توظف مقطعاً صوتياً طويلاً ليكرر مرات ثلاث من خلال استخدام الحرف الناصب «لن» على نحو متباعد فيخلق تناسقاً إيقاعياً يهيمن على مساحة من القصيدة: وينتهي النص بتكرار الحرف (عن) كما في المجموعة (٤) بتكرار متواصل، فيتنوع إيقاع التكرار جراء استخدام: في / لن / عن، وفي الوقت ذاته يحوز الخطاب الشعري على خصوصية متميزة في شكله.

ويحضر في نصوص نازك الملائكة ضمن تقنية التكرار ما يسمى بـ «تكرار الأصوات» في السطر الشعري، والهدف يكون إيقاعياً ودلالياً إذ يُقصدُ به إلى خلق مناطق صوتية واضحة فهو «إمّا أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المؤلف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكد التكرار. وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها. وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد فتساوقت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه»^(١).

١- مندر عياشي، مقالات في الأسلوبية،... ص ٨٢.

وتكرار الصوت الواحد أو المتماثل أو المتقارب ظاهرة شائعة في الخطاب الشعري لئلا تملأ الملائكة وللمتمثيل على ذلك نوردُ مقطعاً من قصيدة «نهاية السلم» التي استشهدنا بها في سياق سابق:

عُدْ، أم سيموت،

صوتي في سمعك خلف المنعرج المقوت

وأظُلُّ أنا شاردةً في قلب النسيان

لا شيء سوى الصمت المدود

فوق الأحزاب

لا شيء سوى رجح نعسان

يهمس في سمعي ليس يعوذ

لا ليس يعوذ

ويظهر لنا أن حرف «السين» يتكرر في مجموعة كلمات (سيموت، سمعك، النسيان، سوى، نعسان، يهمس، ليس) أي أنه يتكرر سبع مرات وإذا أضفنا إلى ذلك تكرار كلمتي سوى/ ليس مرتين، فيبلغ التكرار تسع مرات، الأمر الذي يخلق بؤرة/ منطقة صوتية غنية متعمدة تهدفُ «بالإضافة إلى التشكيل الصوتي للصورة السمعية، أثراً في نفس المتلقي»^(١). وحرف «السين» حرف مهموس انفجاري من شأنه أن يمنح «الكلمة» شكلاً خاصاً أي أن يلفت انتباه المتلقي لها. وهذه «الشكلية» إحدى الخصائص الهامة للخطاب الشعري، يقول لوتمان: «لوحظ من قديم أن التكرار الصوتي

١- م.ن، ص.ن.

في الشعر يخضع لقوانين تختلف إلى حد ما عن تلك التي يخضع لها الكلام غير الفني، فإذا كان الكلام العادي يُنظر إليه باعتباره كلاماً غير منتظم، بمعنى أنه لا يؤخذ في الحسبان تميُّز بنائه بوضع لغوي خاص، فإن اللغة الشعرية تتجلى كلغة قد رتبت على نحو خاص، بما في ذلك المستوى الصوتي^(١). وبناءً على ذلك فتكرار حرف السين بهذه الكثافة يسهم في صياغة خاصة لنوع الخطاب (الشعر)، وبالتالي يؤثر في عملية استقبال هذا الخطاب. ويتعاقد تكرار «السين» مع تكرار حرف العين في كلمات (عُد) سمعك، المتعرج، رجع، نعلان، سمعي، يعود، يعود» إذ يبلغ التكرار هنا ثمانين مرات. فثمة تعمد في تكثيف حرفي السين والعين في المقطع، الأمر الذي يجعل من ذلك العنصر محلاً للملاحظة، كما أنه يجعل منه عنصراً نشطاً من الوجهة البنائية^(٢)، والمقصود بالوجهة البنائية لدى لوتمان أن الكثافة الصوتية تمنح النص «قوة دفع إيقاعية»^(٣) من خلال تكرار الحرف نفسه، أو بفعل الجناسات المتشكلة مثل: النسيان/ نعلان وغير ذلك من الكلمات، وإذ ذهبنا أبعد من ذلك - وعلى المستوى - فربما يشير تكرار حرفي السين والعين إلى مجال من التجربة - تجربة الغياب في القصيدة - لا يمكن التعبير عنها إلا بتكثيف ترددي للحرف.

وبناء على ما سبق من تحليل لإيقاع التكرار بأشكاله المتنوعة والمختلفة يظهر لنا إلى أي مدى يتعاقد التكرار مع الوزن العروضي في خلق قوة تدفق

١- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص ١٢٣.

٢- م.ن، ص.ن.

٣- م.ن، ص ١٣٤.

إيقاعية ودلالية للنص، ولكن «تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب، ليس ضرورياً لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه «شرط كمال» أو «محسن» أو «لعب لغوي»^(١) في الخطاب الشعري الحديث ذلك أن الشعراء لجأوا إلى توظيف كثيف لهذه الآلية عقب تحطيم النسق العروضي، فكان لابد من الاتكاء على آلية أخرى، تعوض عن وظيفة الوزن الإيقاعية وأكثر قدرة منه على توليد الطاقة الإيقاعية وبثها في أوصال اللغة الشعرية. وبالنسبة للخطاب الشعري لنازك الملائكة فقد حفل بأشكال متنوعة من التكرار بدءاً من تكرار الصوت وانتهاءً باللازمة مروراً بتكرار الكلمة والتركيب على نحو متباعد متقاطع فضلاً عن أشكال أخرى تحتاج إلى وقفة أعمق وأوسع .

٤ - ٣ - إيقاع التوازي^(٢)

لما كان الخطاب الشعري يتمتع بالخصوصية، فإن هذه الخصوصية تطال «نحو الخطاب/ النص» فبناءً نحو النص في الخطاب الشعري لا يكون لغاية تواصلية أو التوافق مع النحو السائد أي إنتاج القواعد النحوية عبر تجليات لغوية صحيحة من الناحية المعيارية، وإنما يراد للتركيب النحوي أن يؤدي وظيفة إيقاعية ودلالية في الوقت ذاته. على أننا سنتوقف عند مفهوم «التوازي» الذي يمكن قراءته ضمن دائرة التكرار، ذلك أننا «نحلل دور التكرار في الشعر يكون منطقياً أن نتوقف بعض التوقف عند مفهوم التوازي، فكثيراً ما يعالج هذا المفهوم عندما يكون الأمر متعلقاً بنية

١- خالد سليكي، من النقد المعيارى إلى التحليل اللساني،... ص ٤٠٧.

٢- نجد توسعاً لإيقاع والتكرار في العرض الذي قدمه جونان كلر في كتابه الشعرية النبوية عن أعمال رومان ياكسون، ص ٧٧.

الشعر»^(١). ونقصد بالتوازي النحوي، هنا، إنتاج تراكيب شعرية متوازية انطلاقاً من بنية نحوية واحدة. ولذلك فقد أدى ويؤدي التوازي دوراً استراتيجياً على صعيد إيقاع الخطاب الشعري نظراً لتكرار البنية النحوية المجردة في جسد النص، ولهذا يقول رومان ياكبسون: «إن تكرار نفس» الصورة النحوية» التي هي (...) إلى جانب عودة نفس «الصورة الصوتية»، المبدأ المكون للأثر الشعري، لهو تكرار واضح جداً في هذه الصيغ الشعرية حيث تأتلف، بانتظام قليل أو كثير، وحدات عروضية متجاوزة حسب توازن نحوي مزدوج أو مثلث بصورة عرضية»^(٢) إذا كان الأمر على هذه الشاكلة من الأهمية فكيف يتجلى إيقاع التوازي في الخطاب الشعري لنازك الملائكة وما الأدوار التي يؤديها إيقاعياً ودالياً؟

في قصيدة «إلى الشعر» توظف الشاعرة بنية الجار والمجرور المجردة في إنتاج توازيات تركيبية ملفتة للانتباه:

«من بخور المعابد في بابل الغابرة»
 ← ١
 من ضجيج النواير في فلوات الجنوب
 ← ٢
 من هتافات قمرية ساهرة»^(٣)
 ← ٣

تتخذ هذه الأسطر بداية القصيدة، وهي كما يبدو تنتج عن بنية نحوية واحدة:

١ - بوري لوثمان: تحليل النص الشعري، ص ١٧٧.

٢ - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص ٦٦.

٣ - نازك الملائكة، الديوان، ٥٥٧/٢.

١ - حرف جرّ + اسم مجرور + مضاف إليه + حرف جر + اسم مجرور + مضاف

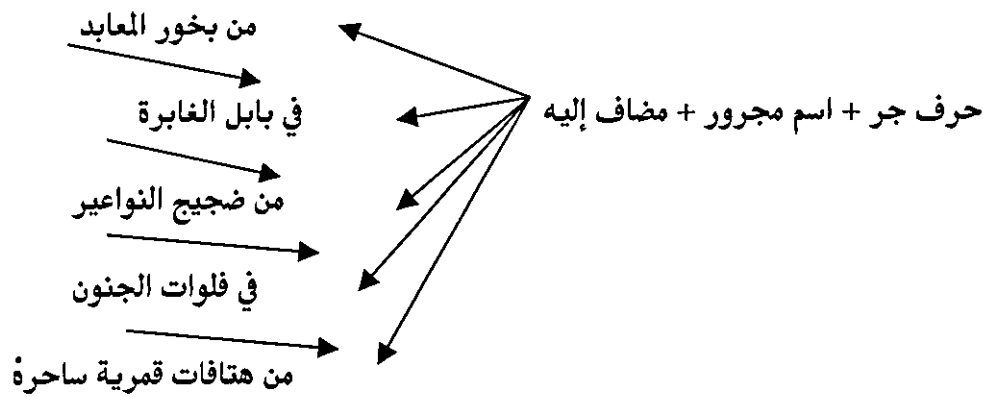
إليه

٢ - حرف جرّ + اسم مجرور + مضاف إليه + حرف جر + اسم مجرور + مضاف

إليه

٣ - حرف جرّ + اسم مجرور + مضاف إليه + صفة - - -

إن تكرار البنية النحوية ذاتها من شأنه إنتاج تراكيب متماثلة من حيث عدد المقاطع الصوتية، وبالتالي توليد وحدات عروضية متشابهة تضمن الإيقاع الموسيقي للنص، ويمكننا القول إن البنية النحوية الواحدة المنتجة لتجليات لغوية متنوعة الدلالة، تذكرنا بالخطابات الغنائية التي تعطي أهمية كبيرة لهذه البنى كاستراتيجيات موسيقية تضمن تماسك النص إيقاعياً. إن البنية النحوية: الجار والمجرور لا تنفك أن تولد من خلال التكرار بنى دلالية متنوعة، وإيقاع واحد:



ويمكننا أن نجازف بالقول إن أهمية البنية النحوية تكمن في خلق توازيات تركيبية بفعل تكرار البنية، الأمر الذي يشكل من البنية النحوية بنية موسيقية عميقة، تعمل ما تحت البنية الصوتية/السطحية للنص،

وهكذا لا يتوقف إيقاع النص الشعري على السطحي فحسب وإنما يتشكل من الأعماق أي من البنية المجردة المسؤولة مسؤولية مباشرة عن هيئة البنية السطحية. لكن ليس من الضروري أن تتكرر البنية النحوية بذاتها وغالباً ما نجد إضافات على البنية وحذفاً منها:

«وسأسمعُ صوتكَ كلَّ مساءً

حين يغفو الضياءُ

وتلوذُ المتاعبُ بالأحلام

وبينامِ الطموحُ تنامُ المنى والغرام»^(١)

إن البنية النحوية المسؤولة عن التوازيات الكائنة تتكون/:

ظرف + فعل مضارع + فاعل

حرف عطف + فعل مضارع + فاعل + حرف جر + اسم مجرور

حرف عطف + فعل مضارع + فاعل + فعل مضارع + فاعل + حرف

عطف + اسم معطوف.

فالبنية الثابتة هنا: فعل مضارع + فاعل متكرر، تتكرر وتخلق توازيات لغوية متنوعة الأمر الذي يمنح خصوصية تركيبية مفارقة للعادة وللسائد اللغوي. والتوازي يقع في القلب من العملية الشعرية، لأنه بتكراره يولد تناسقاً موسيقياً كما أنه ينوع من دلالات النص، فعلى صعيد الفعل المضارع، نجد تنوعاً وتشابهاً: يغفو / تلوذ / ينام / تنام، والأمر ذاته بالنسبة للفاعل: الضياء / المتاعب / الطموح / المنى. إن اللجوء إلى التوازي

١- نازك الملائكة، م. ص، ص ٥٦١.

يكون بقصد إنتاج تراكم إيقاعي لإنقاذ النص من نثريته، ولاسيما في القصيدة الحديثة، فالتوازي يمنح النص خاصية اختلافية فيما يتعلق بطريقة تركيبه. وتكشف نصوص نازك عن توظيف مستمر لهذه التقنية «في نصوصها» بل لا يخلو نصٌ من نصوصها من هذه التقنية، ففي قصيدة «يوتوبيا في الجبال» نجد توازياً متباعداً يسيطر على النص ويُضحي القيمة المهيمنة في النص:

«تفجّري ياعيونُ

بالماء، بالأشعة الذائبة

تفجّري بالضوء، بالألوان، فوق القرية الشاحبة

في ذلك الوادي المغشى بالدجى والسكونُ

تفجري باللحون»^(١)

إن البنية الأساسية تتمثل هنا، بـ «فعل أمر مسند إلى ياء المؤنث + حرف جر + اسم مجرور، فيتعاقد تكرار المفردة (تفجري) مع تكرار البنية النحوية على إنتاج تناسقات إيقاعية تلفت انتباه المتلقي، فضلاً عن تنويعات دلالية، فمن خلال بنية محددة وثابتة يتم إنتاج اختلافات دلالية وتناسقات إيقاعية تميز اللغة الشعرية، لكن الشاعرة غالباً ماتسعى إلى إضافاتٍ وتغييراتٍ على هذه البنية من خلال الاعتراض كما في بداية المقطع «تفجري ياعيونُ بالماء» وغير ذلك من تنويعات على البنية الأساسية. إن

^١ - نازك الملائكة، م.س، ص ١٥٤.

بنية التوازي شغالة على نحو ظاهر في هذه القصيدة، وهي التي تمنح الخطاب الشعري خصوصيته.

٣-٥: إيقاع السواد والبياض:

إن إلقاء نظرة استكشافية على الخطابات الشعرية الحديثة تُظهر إلى أي مدى يحرز الشعر اختلافاً على صعيد بنيته الكتابية عن الخطابات غير الشعرية لأن ذلك «يمنح العمل الشعري تنوعاً وثراءً في الإمكانيات الإخبارية في إطار هذا النمط أو ذاك من أنماط البنية»^(١)، ولاشك أن الشكل البصري للنص الشعري يسهم إلى حد كبير في تمييز الخطاب الشعري عن غيره و«يتيح إمكانية رصد عدد كبير من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة»^(٢) فالشكل البصري للخطاب الشعري يستغل لعبة «السواد والبياض» فيغير من طبيعة التلقي إذا ما قورن بالشكل البصري للقصة أو الرواية، فإذا كان الجنسان الأخيران يستغلان البياض / المكان على نحو أفقي من اليمين إلى اليسار بالنسبة للكتابة العربية، فإن الشعر يستغل المحور الأفقي والعمود لينشأ عن ذلك ضرب من إيقاع السواد والبياض^(٣) لأن الإيقاع - كما يقول الناقد محمد صابر عبيد «لا يتحدد مطلقاً بالأصوات بشكلها المجرد فقط بل تشمل كل ما يحيط بها وما يحيل عليها من عناصر مكتملة فالصوت لا تُعَرَفُ خواصه ولا يعرف شكله إلا من خلال الصمت

١- بوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص ١٤٧.

٢- م. ن.، ص. ن.

٣- ثمة معالجة عميقة للاشغال البصري في القصيدة الشعرية الحديثة في كتاب الشكل والخطاب، محمد الماكري، بيروت، الدار البيضاء، المركز

الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩١.

المحيط به، الذي يسهم أيضاً بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع»^(١) بل إن الإيقاع لا يتشكل إلا من خلال الصمت، فالصمت هو الذي يشكل الإيقاع، ويمنحه الشكل والحدود والحياة، ومن هنا يؤدي «البياض» دوراً استراتيجياً في البنية الإيقاعية، فعن طريق استغلال البياض ينشأ الإيقاع البصري أو إيقاع السواد والبياض، لأن «البياض يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحيله السواد، متخلياً في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويُعدُّ في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ عن طريق الصراع الحاد القائم بين الخط والفرغ، أي بين الأسود والأبيض»^(٢)، ويستثمر الشاعر الحدائي الإيقاع البصري في أشكال مختلفة تؤدي دوراً كبيراً في تركيب الإيحاء والدلالة والإيقاع للنص الشعري بل إن لعبة السواد والبياض أضحت هاجساً لشعراء القصيدة الحديثة حيث «يمكن النظر إلى كل القصائد المعاصرة على هذا الأساس إذ أنها تتشكل جميعاً على تفاصيل اللعبة القائمة بين البياض والسواد، فظالما أن المساحة المكانية للكتابة غير محددة بإطار مسبق كما هو الحال في القصيدة العمودية للشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض لقصيدته، ويخضع هذا ضرورة لطبيعة التجربة وخواصها وما يترتب على ذلك من تدفق أو إحجام في الشاعر، ومن احتدام أو هدوء في الحال الشعرية»^(٣). إن ما يهمنا من الشكل البصري للقصيدة - هنا - يتمثل

١- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص ٤٦.

٢- م.ن، ص ٤٧.

٣- محمد صابر عبيد، م.س، ص ٤٨.

بلعبة السواد والبياض أو الكتابة الإيقاعية حيث «تندرج تحتها مساحات الفراغ وطريقة توزيع الأبيات الشعرية»^(١). ومشاركة ذلك في رقد البنية الإيقاعية العامة للقصيد، وبالنسبة للإيقاع البصري الذي يضفي على القصيدة الحرة جماليات دالة في قصائد نازك الملائكة، فثمة محاولات جادة لدى الشاعرة للاستفادة من لعبة السواد والبياض وذلك في نصوص عديدة. مرثية يوم تافه، نهاية السُّلم، جامعة الظلال... إلخ إذ تعتمد الشاعرة إلى تقسيم النص إلى مقاطع، الأمر الذي يتيح لبروز إيقاع بصري نتيجة للكثافة الطباعية السوداء وفضاء البياض، فيمنح النص مقصدية على هذا الصعيد، فإذا كانت القصيدة التقليدية لا ترحم البياض باغتياله دون شفقة، تأتي القصيدة الحديثة لتستثمر من لعبة السواد والبياض، وإضافة مستوى آخر إلى البنية الإيقاعية والدلالية للنص. وتبرز ظاهرة «الإيقاع البصري» وفق لعبة السواد والبياض في قصيدة «الكوليرا» الشهيرة التي تعد من أولى قصائد الشعر الحر في عرف بعض النقاد، لكن القصيدة على مستوى التشكيل البصري تنتمي وبامتياز إلى فضاء الكتابة الشعرية الحديثة. ولتوضيح كيفية اشتغال الإيقاع البصري نثبت مقطعاً من النص أولاً:

الكوليرا

١ - سكن الليلُ

٢ - أصغِ إلى وقعِ صدى الأثأث

٣ - في عمقِ الظلمة، تحت الصمْت، على الأموات

١- بوري لورمان، تحليل النص الشعري، ص ١٥٠.

٤ - صرخاتُ تَعْلُو، تضطربُ

٥ - حزنٌ يتدفقُ، يلتهبُ

٦ - بياض يتعثرُ فيه صدَى الآهاتُ

٧ - في كلِّ فؤادٍ غليانُ

٨ - في الكوخِ صمتُ أحزانُ

٩ - في كلِّ مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُّلماتِ

١٠ - في كلِّ مكانٍ يبكي صوتُ

١١ - هذا ما قد مزَّقَهُ الموتُ

١٢ - الموتُ الموتُ الموتُ

١٣ - يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعل الموتُ

* * *

تتشكّل قصيدة «الكوليرا - ١٩٤٧» من أربعة مقاطع، والمقاطع الأربعة متشابهة من حيث التشكيل أو التوزيع البصري للكلمات على فضاء البياض، وبالتالي فإن تفسير أحد المقاطع سوف يسمح لنا بالقبض على الإيقاع البصري لهذه القصيدة، تبدأ لعبة السواد والبياض بدءاً من العنوان: الكوليرا في أعلى البياض لينتهك حرمة، ويبدأ صراع بين الصوت (الكتابة) والصمت (البياض)، ثم يبدأ إيقاع السواد يمتدّ داخل فضاء البياض على نحو تدرجي في الأسطر (١، ٢، ٣)، ثم يعود السواد بالتقلص وعلى شكل متوازن في السطرين (٤ - ٥) وتترك الشاعرة بقعة بياض بين الأسطر (٥ - ٦ - ٧)،

ويخرج السطر (٦) نتيجة ذلك من التنظيم الهندسي للأسطر (٤ - ٥ ، ٧ - ٨) كما لو أنه فجوة في جدار. يعود النص في السطر (٩) ليأخذ امتداده وينطلق في البياض، إلا أنه بعد ذلك ومن خلال الأسطر (١٠ - ١١ - ١٢) يستقلص، وفي السطر الأخير (٣) من المقطع يعود النص ليمتد متساوياً مع السطر (٩)، ثم ينهض البياض ليفصل بين المقطع الأول والثاني. وهذا الوصف الذي قمنا به يستغرق المقاطع الأربعة للنص.

ويلاحظ أن حركة الكتابة تبدأ بتفعيل البياض على نحو تدرجي من الصمت (البياض) إلى الصوت (الكتابة) كما لو أن الأسطر (١ - ٢ ، ٣) تحاكي التجربة الحية للإيقاع، أو الموسيقى فهي تنطلق بهدوء ثم ترتفع، لتبلغ الذروة في السطر (٣) فيتساوى السواد والبياض في هذا الموقع النصي، في السطر الأول يسيطر الهدوء لذلك يمتد البياض توازياً مع جال الصمت (سكن الليل) ثم ينحصر الصمت على نحو أكثر ببروز صدى الأنين، إذ يتمزق الصمت ليبرز الصوت/ الكتابة في (٢ - ٣). ثم يتقلص الصوت/ الكتابة ويتساوى الإيقاع في (٤ - ٥) إذ يتوازن الصوت مع الصمت، لكن التوازن سرعان ما يتكسر ببروز فجوة بياض بين الأسطر (٥ - ٦ - ٧) هذه الفجوة تسمح للبياض بأن يُطل بإيقاعه، والبياض هنا دال إذ يشير إلى مساحة الحزن التي تسيطر على الناس. أما السطران (٧ - ٨) فيتحقق التوازن الإيقاع بين السواد والبياض. وفي السطر (٩) يعود الصوت/ الكتابة إلى الامتداد بعد التوازن الإيقاعي ليعبر هذا الامتداد عن «الصرخة في كل مكان روحٌ تصرخ في الظلمات» إذ تلتهم الكتابة البياض تعبيراً عن قوة الألم. غير أن الإيقاع

البصري يتوازن في ثلاثة أسطر (١٠ - ١١ - ١٢) بين السواد والبياض، غير أننا نلاحظ بياضاً ينهض في السطر (١٢) بين كلمات الموت المكررة، فهل يأتي هذا البياض تعبيراً عن الصمت الذي يخلفه الموت فينا، إذ إن «الموت» يشكل نهاية للصمت، وفي السطر الأخير يمتد الصوت تعبيراً عن «الصرخة»، فالصرخة تفتك بالصمت كذلك نجد الكتابة تغتال البياض هنا. ويلاحظ أن هذا التوزيع الهندسي للصوت والصمت: السواد والبياض يسيطر على المقاطع الأربعة، غير أن الملفت للانتباه أن كل مقطع يتضمن فجوة ببيضاء بين الأسطر (٥ - ٦ - ٧) وفراغاً بين كل مقطع وآخر مما يسمح بالتوازن الإيقاعي بين الكتابة والبياض.

إن الشاعرة على وعي بوظيفة الخط والفراغ في إضفاء أبعاد إيقاعية ودلالية وجمالية على النص الشعري إذ ثمة تساوي كمي بين الكتل الطباعية التي تمثلها المقاطع الأربعة والمساحات البيضاء المنبثقة والمحيطة بها. إن الفجوة البيضاء الكائنة بين الأسطر (٥ - ٦ - ٧) تتكرر أربع مرات في المكان ذاته، كما أن المستطيل الأبيض الذي يفصل بين مقطع وآخر يتكرر بالعدد ذاته من المرات، الأمر الذي يسمح لنا بالقول إن الكتابة الإيقاعية بما تشتمل عليه من توزيع العنوان والأسطر والفراغات المقصودة كانت ماثلة في ذهن الشاعرة، لاسيما أن الشاعرة ادعت بأن قصيدة «الكوليرا» هي أولى قصائد الشعر الحر، فلهذا فإنه من الجائز أن تحمل هذه القصيدة اختلافها عن القصيدة التقليدية حتى في التشكيل البصري للنص، وتكشف النصوص المكتوبة بعد هذه القصيدة على اهتمام الشاعرة بهذا البعد البصري في

قصائدها كما في قصيدة «ماذا يقول النهر؟» التي تتكون من أربعة مقاطع،
والمقاطع الأربعة متماثلة من حيث توزيعها على فضاء البياض:

«ماذا يقول النهر؟»

أقصوصة

يَنسُجُهَا من رَقَصِ ضوئِ القَمَرِ

يَنسُجُهَا من غَزَلِ نَاعِمِ

يُدَاعِبُ النَخْلَ به المُنحَدِرُ

من نورِ مَصْبَاحِ يُغَدِّي الدُّجَى

حَرَارَةً وَيَسْتَثِيرُ الشَّجَرَ

من وَقَعِ مَجْدَافِ خَفِيفِ الخُطَى

يَشُقُّ في الظلْمَةِ صَدْرَ النَهْرِ»^(١)

ما يلفت الانتباه في هذا المقطع الذي يتكرر بتشكيله البصري في المقاطع
الأخرى أن ثمة مقصدية في ترك البياض ينبثق بعد السطر الأول: ماذا يقول
النهر؟ للدلالة على جريان الماء فالبياض يحيلنا على المرجع الواقعي، ثم
يبدأ النص/ الصوت باحتلال فضاء البياض في كتلة طباعية مضغوطة في سبعة
أسطر، تأتي للإفصاح عن «الأقصوصة» التي يقولها النهر، والسواد/ الكتابة
يعكس لنا طبيعة الخطاب القصصي/ السردية، فالسرد فعل متواصل من
الأفعال: ينسجها (مكرر)، يداعي، يغذي، يستثير، يشق. وهكذا يسهم

١- نازك الملائكة، الديوان، ٣٠٤/٢.

البياض والسواد في رقد النص بأبعاد إيقاعية ودلالية ومحاكاةية تثيري النص وتغنيه.

٤- الإيقاع والبنية الكبرى والرؤية العامة في القصيدة الحديثة :

إذا كان الإيقاع في القصيدة ينزع التقليدية ينزع نحو الانفصال أو الاتصال بالبنية الدلالية والرؤية العامة تبعاً لتحليلات الباحثة، فإن الأمر يختلف حين تتم مقارنة العلاقة بين العوامل المذكورة في القصيدة الحديثة ، فتبعاً للقراءة النبؤ - سيميائية^(١) ليس ثمة من عناصر نصية تشتغل بعيداً عن بعضها البعض ، بالمستويات النصية من إيقاع وتركيب ومجاز ومعجم لا قيمة لها إلا من حيث تعاضدها وإنتاجها للكل النصي عبر شبكة من العلاقات الرأسية والأفقية ، وهذه التعاضدية / التشاركية الدينامية تتعاضد في النصوص الشعرية الحديثة ، وإذا كان الأمر كذلك ، فكيف يرتبط الإيقاع بالبنية الدلالية الكبرى من جهة ، وأخرى بالرؤية العامة في القصيدة الحديثة لدى نازك الملائكة ؟

سنحاول الكشف عن الدور الوظيفي للإيقاع بمستوياته المختلفة (الوزن، القافية ، التكرار ، التوازي ، إيقاع السواد والبياض) في الاسهام بإنتاج البنية الكبرى والتعبير عن الرؤية العامة ، ونظراً لاختبارنا هذه المستويات في قصائد مختلفة ، فسوف نتبع الأمر نفسه على هذا الصعيد ، وتزعم هذه

^١ Jonathan culler , the pursuit of signs , part II , semiotics AS a theory of reading , PP. 51 - 88 .

كذلك يمكن الاستفادة في هذا المجال من كتاب :

Unberto Eco , A theory of semiotics , Bloonington , Indiana University press , 1979 .

القراءة أن الدور الوظيفي للوزن العروضي في قصيدة «أغنية حُبّ للكلمات» التي خصصناها لتجليات الوزن العروضي، يتمثل في تنظيم الدلالات النصية، لا سيما أن المضمون الاجمالي للنص / الموضوع، غالباً، ما يتكثف في قضية برؤية مكثفة، فالنص المذكور يمكن تكثيفه، ومن قواعد «التهيم، الحذف، التركيب»^(١) التي أشرنا إليها سابقاً، في النواة القضوية «اللغة - الحياة»، فهذه النواة تتكرر بأشكال مختلفة من الجمل المركبة سعياً وراء استكمال جوانب النواة القضوية، غير أن تجسيد النواة لا يتم على نحو كاوسي / موضوعي، وإنما من خلال النظام الذي يتجلى بدوره من خلال الوزن العروضي «بحر الرمل» إن يمنح «هندسة للمعنى»، وبذلك ينتقل الوزن العروضي من طارئته إلى كونه فاعلاً سيميائياً في تنظيمه للدلالة النصية بوصفها تمديداً للنواة القضوية. أمّا القافية فتؤدي دورين على صعيد البنية الدلالية الكبرى في قصيدة «الوصول» أحدهما: إيقاعي والآخر: دلالي، كما أشرنا في مبحث «القافية» وإذا كان المضمون الاجمالي للنص يتكثف حول «الوجود الذاتي» للشاعرة بحيث تمكن صياغته في نواة قضوية «الوحدة - الذكريات»، فالوحدة تشحذ الذاكرة على استعادة الذكريات، ومن هنا تؤدي القافية دورها الإيقاعي في تنظيم الدلالة على النصية، إن تتحرك القوافي في المقاطع الأربعة بهذا الشكل أو ذاك في التعبير عن النواة القضوية بوصفها بؤرة دلالية لموضوع النص الاجمالي، وهنا نصل إلى الدور الدلالي الذي تمارسه القوافي في علاقتها بالبنية الكبرى، فالقوافي «عصور، الخيال،

١- تون أ. فان دايك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ص ٧٣، ١١٣.

الجمال ، الذكريات ، الشعور ، مات ، المساء ، القرى ، إرتخاء ، الثرى =
المقطع الأول . الصفاء ، الغروب ، المساء ، بعيد ، الجديد = المقطع الثاني ،
الجمال ، السكون ، القرون ، الخيال ، الظلال = المقطع الثالث ، سنين ،
البحار ، النهار ، الحنين ، تضيرا ، المزل ، الأخيرا ، ظلي = المقطع
الرابع . فإذا قرأنا أن هذه القوافي في سياقاتها النصية ، فمن السهولة بمكان
إصالتها على النواة " الوحدة - الذكريات " ، فهذا الموضوع الرومانسي الذي
يجعل من الذات بؤرة للوجود والعالم تمظهر في القوافي المذكورة من حيث
هي تجليات دلالية متنوعة عليه ، فالكلمات التي شغلت النظام التقفوي
والمساء ، الشعور ، مات ، الخيال ، الصفاء ، الغروب ... الخ كلها
تتجاوب فيما بينها بأصداً عزلة/في علاقتها بالوجود والعالم .

أما آلية «التكرار» بوصفها إحدى المكونات الإيقاعية الهامة في القصيدة
الحديثة فيُظهر علاقتها مع البنية الكبرى على نحو واضح ، ذلك أن
«التكرار» يقع في صلب إيقاعية القصيدة الحرة ، ففي القصيدة المدروسة
«ذكريات - ١٩٤٨» ، نجد أن النص يتمحور حول بؤرة دلالية «الماضي -
الذكرى» هذه البنية الدلالية الكبرى تجد في آلية التكرار ضالتها في توليد
النص ، فالفعل الماضي «كان» في تجلياته المختلفة في النص يتلاءم مع النواة
الدلالية «الماضي - الذكرى» ، من حيث ارتباط الماضي / الذكرى ، بفعل
استيعادي «كان» : كان ليل ، كانت الأنجم / كان في روعي ... / كان في
حسي ... / كان في الليل / كانت الظلمة ... الخ . فانبثاق الذكريات يتكئ
بالدرجة الأولى على «العزلة الذاتية» أي حين تقيم الذات علاقة ذاتها الأمر

الذي يكشف عنه الفعل «كان» في علاقاته الأسسية والافقية بامتياز في تكرار
النواة القضوية على مسار النص .

أما علاقة الإيقاع بالرؤيا العامة لدى نازك الملائكة ، فيمكن القول إن
هذه الرؤية مَرَّت بثلاث مراحل⁽¹⁾ : الثبات والحركة والاستقرار ، وقد
أشرنا أن الرؤية الشعرية إنَّسَمَت بالطابع الكلاسيكي في مرحلة الثبات ،
غير أنه طرأ تغييرٌ كبيرٌ عليها في مرحلة «الحركة» حين تَبَنَّت الشاعرة
«الشعر الحر» والتخلص من الإرث التقليدي للشعرية العربية ، عندئذٍ كان
لابدَّ من تغيير يطرأ على البنية الإيقاعية في القصيدة الحديثة ، لينزع
الإيقاع نحو تمثُّل الحركة النفسية للشاعرة ، عَبْرَ الإنتقال من «البيت
الشعري» إلى «السطر الشعري» ، فإذا كان البيت الشعري يقوم على عدد
حسابي محدد من الوحدات العروضية ، فإنَّ الأمر يختلف فيما يتعلق
بالسطر الشعري الذي يتناسب والحركة النفسية للذات الشاعرة ، هذا
التغيير في البنية العروضية رافقه تغيّرات في استثمار الطاقة الإيقاعية
والدالية للقافية في النصِّ الشعري الحديث فضلاً عن مهام استراتيجية أدته
آليات التكرار والتوازن والاشتغال البصري . وهكذا فالانتقال من فضاء
الثبات إلى فضاء الحركة رافقه انتقال من الإيقاع الساكن إلى الإيقاع المتحرك
في القصيدة الحديثة ، والنماذج التي تمت دراستها خير مثال على الإيقاع
المتحرك .

١ - درسنا هذه المراحل بتوسع في مدخل هذه الدراسة .

خاتمة:

حاولنا في الفصل الرابع من الباب الثاني معالجة «المستوى الإيقاعي» في القصيدة الحديثة عند نازك الملائكة، وتمت المعالجة بتقديم فضاء نظري عن الإيقاع وخاصة على نحو عام في القصيدة الحديثة على نحو خاص، ثم انتقلنا إلى معالجة المستوى الإيقاعي في شعر نازك الملائكة عبر اختبار مجموعة من المفاهيم الإيقاعية: إيقاع الوزن، إيقاع الروي، إيقاع التكرار، إيقاع التوازي، إيقاع البياض والسواد، وذلك في مجموعة نصوص متنوعة من الشعر الحديث، وما يلفت الانتباه في هذا الاختبار أن القصيدة الحديثة لدى نازك الملائكة تحفل بالإيقاع، بل إن الشاعرة تستغل إمكانيات متنوعة في سبيل الظفر بنية إيقاعية ثلاثم القصيدة الحديثة ففي إطار: إيقاع الوزن العروضي تتحرك القصيدة الحديثة في فضاء الوزن العروضي ولا تغادره لكونها تحطم الدقة الحسابية والهندسية للوزن التقليدي، ويتناسب عدد التشكيلات (الوحدات) العروضية مع الإيقاع النفسي/ الداخلي للشاعرة، فيعكس الإيقاع العروضي التجربة النفسية في إيقاعها وتموجاتها وبذلك يتحرر النص من الإيقاع الخارجي/ المتعالي المفروض على النص، ويصبح عنصراً بنيوياً يتحمل جزءاً من دلالة النص الكلية، أما فيما يتعلق بالقافية فتكشف النصوص المدروسة احتفال الشاعرة بالقافية لما لها من أهمية في رقد البنية الإيقاعية الكلية بالموسيقى. صحيح أن القافية لم تعد ذلك القيد المفروض، إنما لم تستنفد طاقتها على توليد الإيقاع ومنح القصيدة شكلها الشعري، وتمتاز القافية عند نازك بتنوعها وتعددتها في القصيدة الواحدة.

كما يبرز إيقاع التكرار بتجلياته المختلفة: تكرار الكلمة، التقاربة صوتياً والتقاربة دلاليًا وكذلك تكرار الجملة واللازمة والحرف والصوت، في شعر نازك الملائكة، بل إن كثيراً من نصوص نازك يمكن أن تتصف بأنها تعتمد على «بنية» التكرار في تركيب الإيقاعات والموسيقى في غياب الوزن العروضي التقليدي، الأمر الذي نوع من طبيعة الإيقاع النصي بتجليات مختلفة. وعلى نحو مماثل لم تُعدّم نصوص نازك الاستفادة من البنية النحوية (عبر تكرار على نحو ناقص أو تام أو مختلف) في توليد فضاء إيقاعي إضافي ومكمل للوزن والتكرار والقافية. أما الإيقاع البصري فقد استثمرته الشاعرة في أغلب نصوصها عبر توزيع هندسي للبياض والسواد يؤدي دوراً دلاليًا وإيقاعياً، وينقل النص الشعري لديها من المرحلة الشفوية (القصيدة العمودية حتى ولو كانت مكتوبة) إلى مرحلة الكتابة ومن ثم القراءة للإفصاح في المجال، على نحو أوسع العمليات الفهم والتفسير والتأويل.

الفصل الثاني

المستوى المعجمي في القصيدة الحديثة

• - تمهيد:

تتجه الدراسة في هذا الفصل إلى معالجة المعجم الشعري في القصيدة الحديثة لدى نازك الملائكة متتبعاً محاور عديدة: المعجم الشعري: عتبة نظيرية أولاً، وثانياً: المعجم الشعري في القصيدة الحديثة، وفي المحور الثالث انتقلت الدراسة إلى معاينة الحقول الدلالية في قصيدة «الأفعوان» من حيث الوصف والتحليل، وفي المحور الرابع انتقلت الدراسة إلى مقارنة الحياد المعجمي في القصيدة، كذلك توقفت عند الرؤيا والمعجم، والبنية الدلالية الكبرى وانتهى البحث بخاتمة لإقرار النتائج المترتبة عن الدراسة.

١- المعجم الشعري: عتبة نظيرية:

لن نحاول في هذه العتبة النظرية التفصيل في قضايا المعجم الشعري، إذ سبق لنا أن فعلنا ذلك على نحوٍ وافٍ في الفصل الثاني من الباب الأول. ويقتصر الأمر هنا على تكثيف الأفكار الواردة هناك، وتعميق بعضها الآخر. إن الفكرة الرئيسية التي ينطلق منها البحث بخصوص المعجم الشعري تتركز في أن «المعجم الشعري» اشتغال على «الرصيد اللغوي» الذي يختزنه الشاعر من ممارساته المتنوعة وفق آلية «الاختيار»، وعليه لانتظم «المفردات اللغوية» في فضاء القصيدة الشعرية على نحوٍ عشوائي، بقدر ما يتعلق الأمر بعملية «اختيار» بين مفردةٍ وأخرى تحقق الأهداف الضمنية والمباشرة لمقصدية الكتابة الشعرية لدى الشاعر/الشاعرة. لكن لا بد من الإشارة - أيضاً - أن «الاختيار» الذي يعني «الحرية»، ليس بمنأى عن طائفة من الإكراهات التي تمارسها «التجربة واللغة السائدة والتقاليد الفنية السابقة على الشاعر والظروف الاجتماعية»^(١) ومعنى هذا أن الاختيار ليس عملية مطلقة، بقدر ما

١- سيد بحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ١٠٨.

تحدها بعض الإكراهات، بيد أن الفعل الإبداعي - في الوقت ذاته - لا يتحقق إلا بتفجير «العرف» و «النظم السائدة»، ولهذا لأبْدُ من طرحِ جدلي يأخذ بالحسبان حدّي الحرية والضرورة: «والحل الجدلي الذي يرى أن الحرية هي فهم الضرورة قادر على مساعدتنا هنا إلى أقصى حد. صحيح أن الشاعر يعيش في ظل ظروف اجتماعية وعلاقات لغوية وفنية سائدة تفرض عليه، لكي يتواصل مع جماعته، أن يحترمها جميعاً، لكن احترامها لا يعني الخضوع النهائي والتام لها، وإلا فقد الشاعر قدرته على الإبداع والتحديد إن احترام المحيط الذي يعيش فيه الشاعر يعني وعياً كاملاً به، من أجل تفجير طاقاته من الداخل، لتحقيق حريته وخصوصيته الفنية، ويأتي هذا التفجير عبر آلية الاختيار»^(١).

وبناءً على مايقول - سيد بحراوي - فإن العملية الشعرية - بوصفها عملية مفارقة - تشتغل هي ذاتها على العالم وفق آلية التماثل والاختلاف، وحين تزداد مساحة الاختلاف الفني يمكننا الحديث عندئذٍ عن اللحظة الإبداعية، التي تتحقق في فضاء الاختيار، فعلى عكس البناء النحوي/ التركيبي الذي يتيح للشاعر و/أو الشاعرة إمكانيات محددة لإنجاز عمليات «اللعبة الشعرية» إذ يجد الشاعر / الشاعرة نفسه / نفسها محاصراً / محاصرةً، على عكس ذلك يجد في اختيار «المفردات» حرية أوسع لأن الشاعر «ينتقي من مفردات اللغة مايشاء بما يتلاءم مع تجاربه، فاختياراته تتم بطريقة ذاتية وحرّة، ويتجاوز الشعر هذا الاختيار الحر للمفردات إلى إجراء تعديلات على معاني المفردات، بالتحوير فيها عن طريق التوسعة أو التضيق، أو بشحنها بدلالات جديدة مبتكرة، وبهذا يتعرض «المعجم الشعري» بوصفه قائمةً من

١ - سيد البحراوي، م.س، ص.ن.

المفردات لتحويلات واسعة ومتعددة على يد الشاعر»^(١). إن عملية «الاختيار» التي يتحدث عنها الناقد ، هنا، لا تكون مجانية بقدر ماتسعى نحو خلخلة الدلالات السائدة للكلمة / المفردة عبر اختيارها ثم زجها في سياقات تركيبية، تنتشي إثرها بدلالات جديدة، فالاختيار مرهون بالتعديل والاختلاف على نحو عميق. وحينما يتحقق هذا الاختيار عندئذٍ يمكن لنا الحديث عن جماليات الكلمة الشعرية، أي حين يتم استدعاء طائفة من مفردات اللغة ومن ثم إجراء التحويلات والتحويلات عليها إلى درجة تغدو في النظام الشعري كياناً مستقلاً، يقول لوتمان: «إننا لو نظرنا إلى عمل شعري ما باعتباره لغة منتظمة بصفة خاصة، فمعنى ذلك أن هذا الاعتبار يتحقق بالكامل في ذلك النص، أي أن ما كان يمثل قسماً من النظام ، غدا في حد ذاته نظاماً مستقلاً»^(٢). ولولا هذا «النظام المستقل» للغة الشعرية، لما تحدثنا مطلقاً عن «المعجم الشعري» بوصفه حيزاً/ قطاعاً من اللغة وقد خضع لعمليات تحويلية في بنياته بقصد المغايرة عن «المعجم الشعري» العام.

إن الانطلاق نحو دراسة «المعجم الشعري» على الصعيد النقدي يسعى بالدرجة الأولى إلى القبض على كيفية انتظام مفردات «المعجم الشعري» في دوائر دلالية تعكس لنا الحمولات «الشعرية التي تتحمل بها المفردات داخل النص الشعري»^(٣) ، ويكون ذلك تمهيداً للقبض على «رؤيا» الشاعر نحو العالم، لأن المفردات المختارة للمعجم الشعري «تكشف عن نظرة الشاعر للواقع والعالم، فبهذه المفردات يحدد الشعر علاقته بالعالم»^(٤) ، فالكلمات هي التي ترى العالم وليس الشاعر، لأن «الكلمة» تنعجن بذاتية

١- شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، ص ٥٥٥.

٢- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص ١٧٣.

٣- شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، ص ٦٥٥.

٤- م. ن، ص ٥٠٧.

الشاعر وتحمل بالأهواء والمقصديات والإرادات والإكراهات المتنوعة، ولهذا تغدو المفردة المكانية غير بريئة في السياق الشعري، وكذا المفردة الزمانية وتلك الدالة على الطبيعة والألوان ف «كل هذا يتحول - لدى الشعر - إلى عناصر أو أدوات يرى بها ومن خلالها العالم، ويشكل رؤيته له»^(١). إن الإمساك بـ «المعجم الشعري» من حيث انتظامه في دوائر دلالية، والأسس التي تحكم هذه الدوائر قَمِينَةٌ بالكشف عن جانب مهم من أسرار اللغة الشعرية في علاقتها بالذات والعالم.

٢- المعجم الشعري في القصيدة الحديثة عند نازك الملائكة:

من البداية أن يختلف «المعجم الشعري» في القصيدة الحديثة عنه في القصيدة التقليدية نظراً لاختلاف الأعراف والتقاليد الشعرية في كلا القصيدتين، فضلاً عن المرحلة الزمنية المعاشة التي تصنع معجماً شعرياً شبه متماثل، فاللغة الشعرية ليست بمنأى عن فضاءات التناسخ، والشاعر المبدع هو الذي يلج هذا «المنامح المعجمي» ولكنه يخلخله، ويخطُ فضاءً خاصاً به، هذا الأمر نألفه لدى بدر شاكر السياب، وأدونيس، ومحمود درويش، وسليم بركات، وسعدي يوسف، فكيف خطت نازك الملائكة معجمها الشعري في القصيدة الحديثة؟.

إن الإجابة عن حيثيات هذا السؤال فرض الاتجاه نحو اختيار قصيدة حديثة للشاعرة بعنوان «الأفعوان» من مجموعة «شظايا ورماد» بتاريخ ١٩٤٨، والقصيدة تنتظم إيقاعياً وفق بحر «أحدثه الشاعر ليبداً بفاعلاتن ويمتد لفعولن مرة أو أكثر». أما من ناحية الفضاء الطباعي فتتشكل القصيدة من كتلتين طباعيتين مفصول بينهما بنجمة. لكن ثمة بياض يفصل بين كتلتين في المقطع الثاني، وعليه تنتظم القصيدة وفق كتلٍ طباعية ثلاث، سيكون لها أهميتها في الدراسة المعجمية .

١- شكري الطواني، م.س، ص ٥٠٧.

٣- نص القصيدة:

الأفعوان:

أين أمشي؟ مللتُ الدروب

وسئمتُ المروج

والعدو الخفي اللجوج

لم يزل يفتني خطواتي، فأين الهروب؟

الممرات والطرقُ الداهبات

بالأغاني إلى كلِّ أفقٍ غريب

ودروب الحياة

والدهاليزُ في ظلماتِ الدُجى الحالكات

وزوايا النَّهار الجديد

جبتُّها كلَّها، وعدوي الخفي العنيد

صامدٌ كجبالِ الشَّمالِ البعيد

في عيونِ جفَّها الرماد

ورمتها أكفُّ الهموم

بجراحِ السُّهاند

صامدٌ كصمودِ الزمن

ساعة الانتظار

كلُّما أمعنتُ في الفراز

خطواتي تخطي القنن

وأتاني بما حطمتهُ جُهُودُ النَّهَارِ
من قيودِ التذكُّرِ . . . لن أنشدَ الانفلاتُ
من قيودي، وأيُّ انفلاتُ
وعدويّ المخيفُ
مقلتاهُ تمجُّ الخريفُ
فوقَ روحِ تريدُ الربيعُ
وراء الضبابِ الشفيفِ
ذلك الأفعوانُ الفظيغُ
ذلك الغولُ أيُّ انعقادُ
من ظلالِ يديه على جبهتي الباردة
أين أنجو وأهدابهُ الحاقدة
في طريقي تصبُّ غداً ميتاً لا يُطاقُ
*
أين أمشي؟ وأيُّ انحناءُ
يُغلقُ البابَ دونَ عدويّ المريبِ
إنه يتحدّى الرجاءُ
ويقهقهُ سخريةً من وجومي الرهيبِ
إنه لا يحسُّ البكاءُ
أين . . . أين أغيبُ
هربي المستمرُّ الرتيبُ

لَمْ يَعُدْ يَسْتَجِيبُ
نَدَاءَ ارْتِيَاعِي وَفِيمَا صِرَاخُ النَّدَاءِ؟
هَلْ هُنَاكَ مَلَأُ قَرِيبُ
أَوْ بَعِيدُ . . سَأَمْضِي وَإِنْ كَانَ خَلْفَ السَّمَاءِ
أَوْ وَرَاءَ حُدُودِ الرَّجَاءِ
تُمْ ذَاتَ مَسَاءٍ
أَسْمَعُ الصَّوْتِ:
«سِيرِي فَهَذَا طَرِيقُ عَمِيقُ»
يَتَخَطَّى حُدُودَ الْمَكَانِ
لَنْ تَعِيَ فِيهِ صَوْتًا لِمَغْمَمَةِ الْأَفْعَوَانِ
إِنَّ «لَابَرَنْتُ» سَحِيقُ
رَبَّمَا شَيْدَتُهُ يَدُ فِي قَدِيمِ الزَّمَانِ
لَأَمِيرٍ غَرِيبِ الطَّبَاعِ
تُمْ مَاتَ الْأَمِيرُ . . وَأَبْقَى الطَّرِيقُ
لَأَكْفُ الضِّيَاعِ
أَسْمَعُ الصَّوْتِ مِلءَ الْبِقَاعِ
مَنْ دِيَاجِيرِ كَابُوسِي الْأَبْدِيِّ الصَّفِيقِ
رَبَّمَا سَيُضِلُّ عَدْوِي الطَّرِيقُ
مَا أَحَبُّ الْمَسِيرَ وَلَيْسَ وَرَائِي خُطَى مَائَتِهِ
تَتَمَطَّى بِأَصْدَائِهَا الْبَاهِتَةِ

في محاني طريقي الطويل
إنه لن يجيء
لن يجيء وإن عَبَرَ المستحيل
أبدأ لن يجيء
لن يراه فؤادي البريء
من جديد يثير الرياح
لنسد علي السبيل
في هدوء الصباح
أبدأ لن يجيء
لن يجيء!
وأسمع قهقهة حاقده
إنه جاء. بالضياع رجائي الكسير
في دُجى اللابرنث الضريف
وأحسُّ اليدَ الماردة
تَضغَطُ البردَ والرُعبَ فوقَ هُدوثي الغريف
بأصابعها الجامده
إنه جاء . . فيمَ المسير؟
سأودعُ حلمي القصير
وأعودُ بجُتته الباردة

*

وتمرُّ تمرُّ الحياة
وعدوي الخفي العنيد
خلف كل طريق جديد
في ليالي الأسي الحالكات
خلف كل سحر
وأراه يُطلُّ عليّ مع المنتظر
مع أمسي البعيد
مع ضوء القمر
في الفضاء المديد
أين أين المفر
من عدوي العنيد
وهو مثل القدر
سرمدي، خفي، أبيض
سرمدي، أبيض — ١٩٤٨

٣-١: الحقول الدلالية في نص «الأفعوان»:

تتحدد مهام الدراسة في تحديد الحقول الدلالية^(١) للنص أولاً، ومن ثم وصف هذه الحقول وتحليلها من جهة العلاقات الدلالية التي تحكم كل حقل، وكذلك العلاقات التي تتأسس بين الحقول ذاتها.

١- استأثر موضوع "الحقول الدلالية" اهتمام باحثين كبار، كما أشرنا إلى بعضهم، وهنا نشير إلى كتاب جون لاير، اللغة والمعنى والسياق، الجزء الثاني، ص ٣٩ وما بعدها.

إلى هنا، ونتيجةً للقراءة الدقيقة للنص، ظهر أن المعجم الشعري فيها يتفرع إلى

المحاور / الحقول الدلالية الآتية:

١- المفردات الدالة على الكائنية.

٢- المفردات الدالة على المكان.

٣- المفردات الدالة على الزمن.

٤- المفردات الدالة على الرعب.

٣- ٢: الحقول الدلالية: الوصف والتمثيل:

٣- ٢- ١- الحقل الأول: المفردات الدالة على الكائنية:

إن التمعن في النص على صعيد المفردات الدالة على الكائنية يكشف عن توزع هذه المفردات بين كائن مخيف «الأفعوان» وكائن إنساني ممثلاً بـ «الذات المتكلمة» أو «السارد» في النص. وهذه المفردات تعكس التوتر الدرامي بين القوتين: الحيوانية والإنسانية، وحتى لا يصبُّ كلامنا في إطار الكتابة الإنشائية، سنحاول تثبيت الحقلين الخاصين بالقوتين النصيتين آنفاً:

أ- كائن متوحش:

١- الأفعوان العنوان

٢- والعدوُّ الخفيُّ اللجوج، ٧٧/٣

٣- وعدويُّ الخفيُّ العنيد، ٧٧/١٠

٤- وعدويُّ المخيف، ٧٨/٢٤

٥- مقلتاهُ تمجُّ الخريف، ٧٨/٢٥

٦- ذلك الأفعوانُ الفظيع، ٧٩/٢٨

- ٧- ذلك الغولُ أيُّ انعتاقُ، ٧٩/٢٩
- ٨- من ظلالِ يديهِ على جبهتي الباردة، ٧٩/٣٠
- ٩- أين أنجو وأهدابه الحاقده، ٧٩/٣١
- ١٠- يغلق الباب دون عدوي المريب، ٧٩/٣٤
- ١١- لن تعي فيه صوتاً لغمغمة الأفعوان، ٨٠/٤٩
- ١٢- ربما سيضلُّ عدوي الطريق، ٨١/٥٨
- ١٣- وعدوي الخفي العنيد، ٨٢/٨٢
- ١٤- من عدوي العنيد، ٨٣/٩٢
- ١٥- وهو مثل القدر/ سرمدى، خفيّ ، أبيض. ٨٣ /٩٢، ٩٣، ٩٤
- ب- كائن إنساني:
- ١ - أين أمشي؟ مللتُ الدروب ، ٧٧/١
- ٢ - وسئمتُ المروج ، ٧٧/٢
- ٣ - لم يزل يفتني خطواتي، فأين الهروب، ٧٧/٤
- ٤ - جبتها كلُّها، ٧٧/١٠
- ٥ - في عيونِ جفّأها الرقاد، ٨٧/١٤
- ٦ - ورمثها لأكفّ الهموم، ٨٧/١٥
- ٧ - بجراح السهاد، ٧٨/١٦
- ٨ - أي انعتاق/من ظلال يديه على جبهتي الباردة، ٧٩/٣٠
- ٩ - ويقهقهه سخريةً من وجومي الرهيب، ٧٩/٣٦
- ١٠ - هربي المستمرُّ الرتيب، ٧٩/٣٩

١١ - لنداء ارتياحي وفيم صراخُ النداء؟، ٨٠/٤١

١٢ - لأميرٍ غريب الطباغ، ٨٠/٥٢

١٣ - ثم مات الأمير...، ٨٠/٥٣

١٤ - من دياجير كابوسي الأبدى الصفيق، ٨١/٥٧

١٥ - لن يراه فؤادي البريء، ٨١/٦٥

١٦ - سأودعُ حلمي القصير، ٨٢/٧٩

وإذا ما قرأنا الحقلين في سياقِ النص، فسوف نجد ذلك الصراع بين القوتين، قوةً تهاجم وأخرى تنشد «الانفلات» فما طبيعة هاتين القوتين بالاعتماد على الحقلين الدلاليين الممثلين لهما؟.

سنبدأ بالحقل التفريعي الأول، إذ تتصدر لفظة «كائن متوحش» بوابة الحقل الدلالي، بوصفه اللفظ الأعم، أمّا بخصوص كائنات هذا الحقل فهي: الأفعوان، العدو، مقلتاه، الغول، يديه، أهدايه، غمغمة الأفعوان، مثل القدر، سرمدى، خفي، أبيد...» لكننا إذا ما أخذنا السياق بعين الاعتبار، فسوف نضيف تلك الصفات التي تحدّد «الكائن المتوحش» وهي: العنيد، الخفي، الفظيع، الحاقده، المريب» وإذا كان الأمر كذلك فما هي العلاقات التي تحكم هذا الحقل؟ إنَّ الخاصية البارزة في هذا الحقل، يتمثّلُ بكون عددٍ من مفرداته تقوم على «التكرار» في سياق النص، وكما هو مثبت في الحقل الدلالي (أ)، من ذلك أنّ كلمة «الأفعوان» تكررت (٣) مرات. في حين أنّ كلمة «العدو» - والتي هي تجلٌّ من تجليات الأفعوان - تكررت (٧) مرات. في صورتين: العدو/ عدوي. وقد ترافق مع هذا التكرار للموصوف تكرارٌ للصفات، فصفا

«الخفي» تكررت (٣) مرات، أمّا «العنيد» فثلاث مرات أيضاً. فما دلالة هذا التكرار على المستوى المعجمي؟

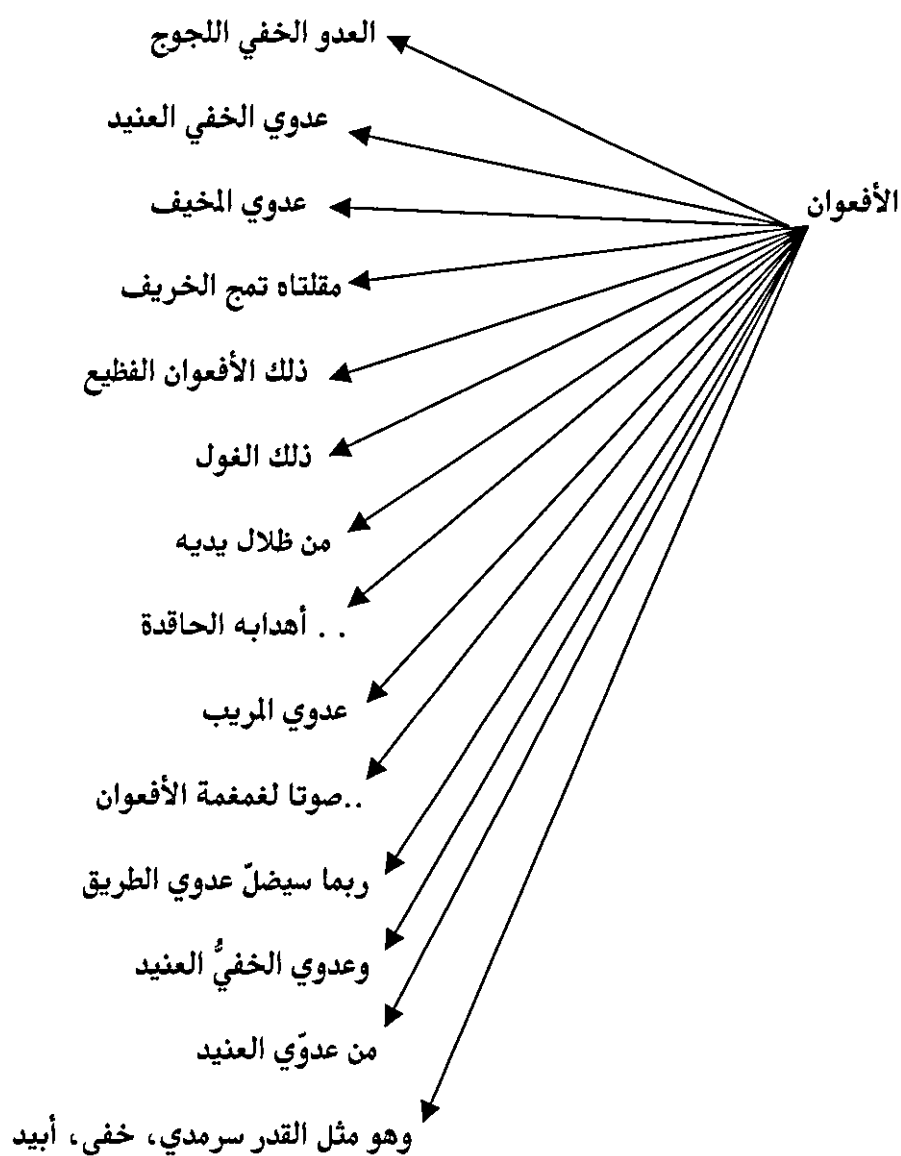
لقد أشارت جوليا كرستيفا في تناولها للغة الشعرية أن «التكرار»^(١) أحد أهم السمات التي تميز اللغة الشعرية، وذلك لأن «التكرار» يُبَيِّنُ «الموضوع» أو المشار إليه بواسطة «الكلمة»، كما أن التكرار محاولة حثيثة للشاعر لأن يراكم الصور والإيحاءات، وذلك لأنَّ «التكرار الشعري»، يكون برسم الاختلاف دائماً، فالتكرار من حيث هو وظيفة «تخدم النظام الداخلي للنص وتشارك فيه. وهذه قضية هامة لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يُعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى»^(٢)، وهذا الأمر يظهر بوضوح في تكرار بعض المفردات في الحقل الدلالي (أ)، فعلى سبيل المثال، تندرج لفظة «الأفعوان» في ثلاث تجليات: الأفعوان/ ذلك الأفعوان الفظيع/ لغمغمة الأفعوان. إذ نجد التكرار يراكم ويكثف دلالات الأفعوان، وكذا الأمر بالنسبة للفظ «العدو» التي في تكراراتها السياقية تكتسب صفات مختلفة الأمر الذي من شأنه تبثير «الموضوع» الشعري لدى المتلقي.

وإذا كان ذلك كذلك بالنسبة للتكرار، فما هي العلاقات المتحكمة بالحقل، من حيث الترادف، والتضاد والاشتغال والاشتراك اللفظي، والجناس والمنحى المجازي والحقيقي... إلخ، في الواقع سوف نجد من هذه العلاقات: الاشتغال والتماثل، أما «الاشتغال» فيتحقق هنا، من حيث انطواء «الأفعوان» و«الغول» في فضاء اللفظ الأعم «كائن متوحش»، أما التماثل فيحضر داخل الحقل ذاته من خلال التشبيه: الأفعوان

^١ - الفصل الثاني من الباب الأول من هذه الأطروحة.

^٢ - منير عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص ٨٣.

ذلك الغول/ والأفعوان مثل القدر. لكن لا بُدُّ من الإشارة إلى أن «الأفعوان» قد جاء عتبةً نصية بوصفه «عنوان النص»، ولهذا فهو يكتسب خاصية اللفظ الأعم، وعليه يقوم لفظ «الأفعوان» بعمليات «الاشتغال والتضمن» :



وبالمقابل يخلو «الحقل» من التضاد والتنافر، لأن النص يسعى إلى التكتيف والإيحاء، فكان لا بد من التكرار والاشتغال والتماثل، حتى يكون النص وفيًا لعنوانه

من جهة، ويكثف «الموضوع» في صور متنوعة تصب في الدلالة ذاتها. وإذا كان الأمر كذلك، فما الذي يبرر هذا التكتيف والتنويع لعلامة «الأفعوان»؟

إن الإجابة على التساؤل يحيلنا إلى البحث عن رمزية «الأفعوان» لغوياً ونفسياً، إذ يُشكّل «الأفعوان» في حضوره المعجمي قوة فاعلة في النص. جاء في لسان العرب: «والأفعوان، بالضمّ «ذكرُ الأفاعي»^(١) و«الأفعى من الحيات التي لاتبرح، إنما هي مُتَرَحِّبَةٌ، وترحّيبها استدارتها على نفسها وتحويها...»^(٢). وعلى العموم، فالحية، والأفعوان، والثعبان هي تسميات مختلفة لكائن متوحش، يؤدي أدواراً عديدة في الثقافة البشرية. وفي الخيال الرمزي، فالثعبان Snake في التحليل النفسي يشير إلى النشاط الجنسي إذ إن صورة «الثعبان [الأفعوان] معقدة كتعتقد مشكلة الجنس الذي قد يدمر حياة المرء أو قد يتسامى إلى علاقة من أمتع العلاقات وأكثرها إشباعاً والحلم بالثعابين يحدث حين يرفض العقل الواعي ويستنكر مستويات الوجود الغريزية الخفية، والتي تصبح آنذاك أكثر تهديداً لحياة الفرد»^(٣). إن المستوى المعجمي في الحقل الأول يدعم الفكرة المطروحة حول كون «الأفعوان» يمثل الدوافع الشهوية والجنسية والرغوبوية من خلال الصفات الآتية: الخفي، الغول، اللجوج، والصفات الثلاثة تنطبق حول «الدافع الجنسي» لدى الكائن الإنساني من حيث كونه خفياً ولجوجاً في الحضور، كما أن «الغول» من الكائنات الشبقة إذا ما أعددنا الغول من «القردة العظيمة». وهكذا تغدو كلمة «الأفعوان» من تلك الكلمات المتعددة الدلالة «التعدد الدلالي» فهو من ناحية يشير إلى ذلك الكائن المتوحش: الحية العظيمة، ومن

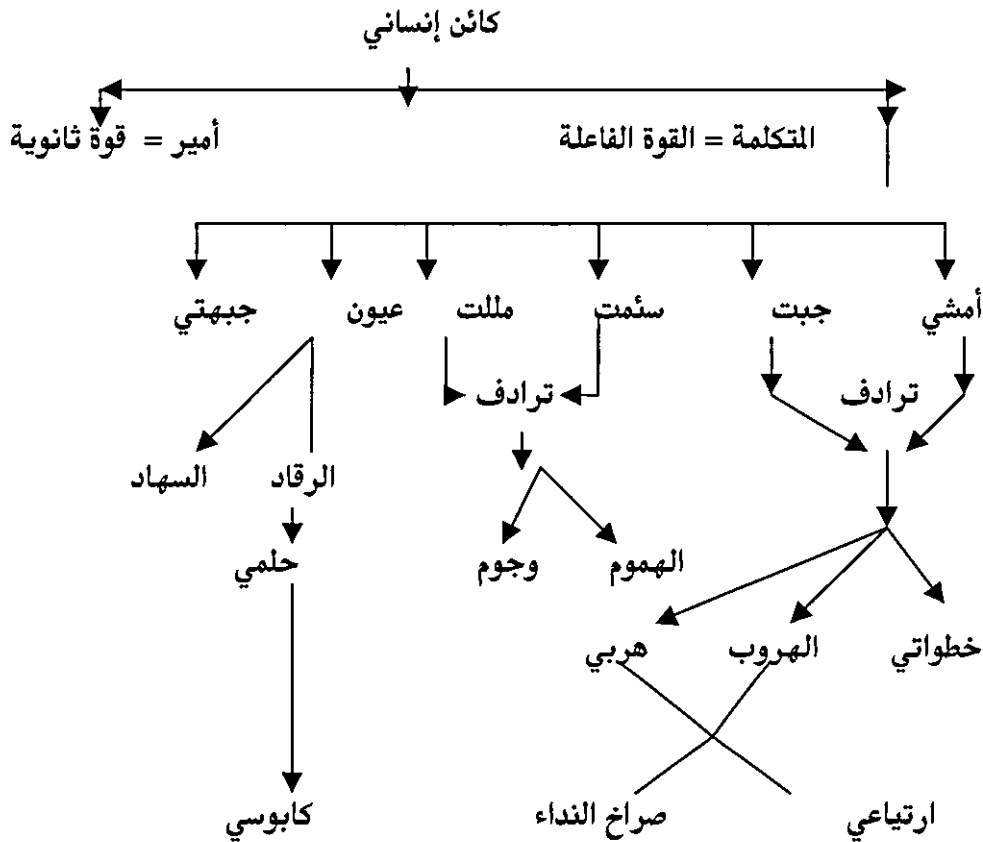
١- ابن منظور، لسان العرب، ٢٠٢/١١.

٢- م. ن، ص. ن.

٣- توم شيوانيد، معجم تفسير الأحلام، ص ١١٦.

ناحية أخرى، يومي بالطاقة الجنسية أو منطقة الرغبات والشهوات الغريزية وكذلك إلى إرادة المجتمع وإكراهاته، ويندرج بذلك ضمن طائفة الكلمات المجازية.

وإذا انتقلنا إلى الحقل التفريعي الثاني والمتمحور حول «الكائن الإنساني» بمواجهة «الكائن المتوحش»، فسوف نجد تبعاً لما تمَّ حَقْلَتُهُ المفردات الآتية: أمشي، مللت، سئمت، خطواتي، جبهتُها، الهروب، الهوم، الهموم، الرقاد، عيون، سهاد، جبتهتي، وجومي، هربي، ارتياعي، صراخ النداء، أمير، كابوسي، فؤادي، حلمي، ...، والتَّمَعُن في هذه المفردات يكشف من جهة العلاقات الدلالية بينها عن هيمنة الاشتغال/ التضمن، فثمة كائن إنساني يتضمن دلالات هذه المفردات، أو أن هذه المفردات تتضمن معنى «الكائن الإنساني» ونستطيع أن نُحَقِّلِن المفردات في ترسيمة جديدة:



وكما يلحظ من الترسيمة المقدّمة أعلاه، أن آلية الاشتغال هي التي تنتظم كائنات الحقل اللغوية، من حيث أن الأفعال «أمشي، جبتُ، سنمتُ، مللتُ» هي تجليات لفعاليات الكائن الإنساني مع العالم، وفي إطار هذه الأفعال نجد آلية الترادف تجمع بين الفعلين: أمشي - جبتُ، وكذلك الفعلين: سنمت - مللتُ، ثم تشتغل آلية الاشتغال ثانية لتتفرّع عن فعلي الحركة: أمشي - جبتُ فعاليات إنسانية أخرى:

خطواتي ← الهروب ← هربي ← ارتياحي ← صراخ النداء، فكلُّ فعالية تكون نتيجةً للأخرى على سبيل التضامن. والأمر يكون أيضاً بالنسبة لفعلي الشعور: سنمت - مللت إذ يشتملان على فعالتي: الهموم والوجوم من حيث كونهما يترتبان منطقياً على السأم والملل.

إلى جانب ذلك، يمتدُّ حقل الكائن الإنساني في النص، لتنضم إليه علامات دالة على أعضائه وفق علاقة الجزء بالكل، «فالعيون وجبهتي» تعدان جزءاً من الكائن الإنساني وتمتدُّ علامة العين لتشكّل بذاتها حقلاً دلالياً قائماً على التضامن: الرقاد، السهاد، حلمي، كابوسي، وفي هذا الحقل ينبثق التضاد بين مفردتين: الرقاد والسهاد، في حين ينطوي الحلم على الكابوس بوصفه تجلياً من تجليات الحلم.

وإذا كان ما سبق يُمثّل توصيفاً للحقل الدال على الكائن الإنساني في أحد عناصره: القوة الفاعلة (المتكلمة في النص) دون القوة الثانوية: الأمير، فما مبرر هذه القوة الفاعلة التي حُمّلت بفعاليات متنوعة من مشيٍّ وجوبٍ وسأمٍ وملل... بالتأكيد لن ننتظر كثيراً لمعرفة أن الكائن الإنساني في صورة «الأنثى» يشكل موضوعاً للأفان: القوة المتوحشة، فما يُبرّر وجود القوة المتوحشة في مسرح النص هو الكائن الإنساني ف «الهروب، الارتياح، صراخ النداء، الكابوس... إلخ» تُفسّر لنا إلى حدّ كبير «الرعب»

الذي يمثله «الأفعوان» على حياة الكائن الإنساني. غير أن هذا التفسير يمس سطح النص وليس عمقه الدلالي، إذ يتمثل «العمق» هنا بتعويم الدلالة الخفية لـ «الأفعوان» بوصفه إحياءً بـ «النشاط الجنسي» أو يشير إلى «مستويات الوجود الغريزية»، أو «إكراهات المجتمع وقواه» وبناء على ذلك، يمثل الحقل الدلالي الدال على الكائنية: الكائن الإنساني بجانبه: «فإنسان جزء منه ملاك، والجزء الآخر وحش»^(١) أو الجانب العقلاني - الذي نما والجانب الإيروسى/ الغريزي الذي كُبتَ تحت سطوة أعراف المجتمع وتقاليدته. وهكذا يعكس الحقل في جانبيه (أ) و (ب) الصراع بين الوجود الغريزي والوجود العقلي لدى القوة الفاعلة (المتكلمة) في النص، فليس ثمة من «قوة متوحشة» سوى ذاك الجانب البدائي والمظلم الذي يلحُ «اللجوج» على الحضور وممارسة وظائفه في حياة الكائن، إن عُطِّلَ هذا الجانب تحت ذريعة الأخلاق الاجتماعية أو الدينية... إلخ. غير أن هذه القوة ذات طبيعة حاسمة، لأنها تمثل جذر الوجود، وبالتالي لا يمكن تجاهلها، لأن تجاهلها يجعلها أن تراوغ الكائن وتظهر في صورة «أفعوان خفي عنيد» .

٣ - ٢ - ٢ - الحقل الثاني: المفردات الدالة على المكان:

يمتاز «المكان» بحضور طاغٍ عبر تجلياته المختلفة في المعجم الشعري لقصيدة الأفعوان، وهذا الحضور الطاغى يمكن تفسيره في هذه القصيدة - وربما في أغلب النصوص الأدبية - من حيث كون «المكان» في ارتباطه الجدلي بالزمن، يمثل الوسط الذي تتولدُ فيه الكينونة الإنسانية، فلا يمكننا الحديث عن «الكينونة دون كرونوتوب زمكاني». وما دما في إطار «المكان» فإنه ذلك «الحيز الذي يشغله الإنسان، ويمارس فيه أفعاله ونشاطاته، ويقضي فيه زمنه (حياته)، ومن ثمَّ تعد علاقة

١ - توم شيتوانيد، معجم تفسر الأحلام في ضوء علم النفس الحديث، ص ١١٦.

الإنسان بـ «المكان» جزءاً لا يتجزأ من وجوده وخبرته، فالمكان ومعه «الزمان» يشكلان إطاراً لوجود الإنسان، من خلالهما تقع تجاربه، وتتحدد علاقته بالعالم الخارجي، ويكتسب خبراته»^(١). لنقل إن «المكان» هو ذلك الحيز الذي يشهد كل علانيات الإنسان وأسراره. إنه مستودع الذاكرة بامتياز.

أما على صعيد القصيدة موضوع - الدراسة، فالمكان يمنح الأرضية لأحداث النص من جهة، كما أنه مسرح التوتر الدرامي بين القوتين الفاعلتين في النص. وإذا كان ذلك كذلك فلنر كيف ينتظم النص مكانياً بالاستناد إلى الحقل الدلالي له:

- ١ - أين أمشي ، ٧٧/١
- ٢ - مللت الدروب ، ٧٧/١
- ٣ - سئمت المروج ، ٧٧/٢
- ٤ - أين الهروب ، ٧٧/٤
- ٥ - الممرات والطرق الذاهبات ، ٧٧/٥
- ٦ - دروب الحياة ، ٧٧/٧
- ٧ - والدهاليز في ظلمات الدجى الحالكات ، ٧٧/٨
- ٨ - زوايا النهار الجديد ، ٧٧/٩
- ٩ - صامد كجبال الجليد/ في الشمال البعيدة ، ٧٧/١٢ - ١١
- ١٠ - صامد كصمود النجوم ، ٧٨/١٣
- ١١ - أين أنجو وأهدابُه الحاقده ، ٧٩/٣١
- ١٢ - في طريقي تصبُّ غداً مبيتاً لا يُطاق ، ٧٩/٣٢
- ١٣ - أين أمشي ، ٧٩/٣٣

١ - شكري الطواني، مستويات البناء الشعري، ص ٥٢٤.

١٤ - يُغلقُ الباب دون عدوي المريب ، ٧٩/٣٤

١٥ - أين... أين أغيب ، ٧٩/٣٨

١٦ - هل هناك ملاذٌ قريب ، ٨٠/٤٢

١٧ - أو بعيد... سامضي وإن كان خلف السماء ، ٨٠/٤٣

١٨ - أو وراء حُدودِ الرجاء، ٨٠/٤٤

١٩ - سيرني فهذا طريق عميق ، ٨٠/٤٧

٢٠ - يتخطى حُدود المكان ، ٨٠/٤٨

٢١ - إنه «لابرنث» سحيقٌ ، ٨٠/٥٠

٢٢ - ثم مات الأمير... وأبقى الطريق ، ٨٠/٥٣

٢٣ - أسمعُ الصوت ملءَ البقاع ، ٨١/٥٥

٢٤ - ربما سيضلُّ عدوي الطريق ، ٨١/٥٨

٢٥ - في محاني طريقي الطويل ، ٨١/٦١

٢٦ - خلف كلِّ طريق جديد ، ٨٣ - ٨٣

٢٧ - خلف كلِّ سحرٍ ، ٨٣/٨٥

٢٨ - في الفضاء المديد ، ٨٣/٨٩

٢٩ - أين أين المفرُّ ، ٨٣/٩٠

سنحاول في البداية توصيف الحقل من حيث العلاقات الدلالية السائدة، ثم ننتقل إلى التحليل والتفسير ومحاولة الربط بالحقل الأول، لكون المكان هو فضاء الفعاليات الإنسانية أو الوسط الذي يشهد الصراعات بين الفاعلين. إنَّ التمعن في العلامات المكانية المُتحلنة يشير إلى تأسُّس «المكان» من تشابك ثلاث فئات نحوية: أفعال،

أسماء، علاقات. إن «الأفعال» إنما تُعبّر عن حركة الكائن، أما «الأسماء» فتحدّد لنا المشار إليها من الأمكنة التي تحتضن «الأحداث»، في حين أن العلاقات المكانية تُحدّد حدود المكان وتمفصل هذا «المكان» عن «المكان» الآخر. ويتضمن الحقل على صعيد الأفعال ثلاثة أفعال مكانية «أمشي - سأمضي - يتخطى، وخمساً من العلاقات المكانية: أين، خلف، وراء، قريب، بعيد» وما تبقى من العلامات المكانية (عشرين) علامة تُحدّد لنا الأمكنة المتنوعة، المشكلة لفضاء النص الشعري. من حيث أن الفضاء النصي هو مجموع الأمكنة التي تتجاوز على الشريط اللغوي للنص. لكن كيف تشتغل هذه العلامات المكانية في حقلها الدلالي والنصي؟

إذا بدأنا بالعلامات الدالة على العلاقات المكانية: «أين، خلف، وراء، قريب، بعيد» سنجد أن النص يُفتتح بالأداة المكانية «أين»؟ وفي مواقع عديدة، الأمر الذي يجعل هذه «الأداة» رهين التكرار، إذ تتكرر مرة واحدة على نحو مفرد في موقفين (١ / ٧٧، ٣٣ / ٧٩): أين أمشي؟. ومرتين على نحو مزدوج في موقعين أيضاً (٣٨ / ٧٩ / ٩٠ - ٨٣): أين... أين أغيب.

أين.. أين المفر

إن «أين» فضلاً عن كونها مقولة مكانية، فهي أيضاً اسم للاستفهام، وإذا كان الاستفهام هو بداية الطريق إلى «المعرفة»، فإن العلامات التي تتبع «أين»: أمشي، أغيب، المفر، تُغيّر من هذا «الهدف» الذي يكمن وراء استخدام «أين»، إذ توحى «أين» إلى حيرة «الفاعل» فالأمكنة كلها مكشوفة أمام «القوة» المهاجمة، ولذلك نجد أن تكرار «أين» في السياقات المذكورة يكشف عن التوتر النفسي الحاد لدى «الفاعل» النصي،

والحيرة التي تنتابه من «القوة» المهاجمة (الأفعوان). أما المقولتان: وراء، خلف،
فتنزعان نحو الترادف في مفصلة مكان عن آخر:

سأمضي وإن كان خلف السماء

أو وراء حدود الرجاء

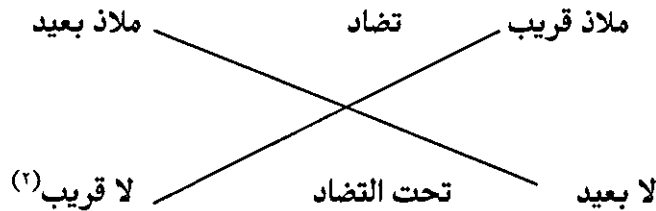
فالترادف هنا أنقذ النص من التماثل بسبب استخدام الكلمة «ذاتها» هذا من
جهة، ومن جهة أخرى تشارك كل من علامتي «خلف/ وراء» في تحديد المكان وكذلك
المساهمة في تفضية المجرد بجعله مكاناً كما هي الحال مع «الرجاء» التي انتقلت من
حقل «المجرد» إلى حقل «المحسوس» من خلال مشاركة «وراء» مع «حدود» في عملية
التفضية المكانية.

ويشتغل التضاد بوصفه تلك «العلاقة المضادة للترادف»^(١) بين مقولتي: قريب#
بعيد في حقل العلاقات المكانية لتحديد المكان نصياً:

هل هناك ملاذ قريب

أو بعيد

فالملاذات واحدة سواء أكانت قريبة أو بعيدة، إذ إنها مكشوفة أمام هذه القوة
الأسطورية «الأفعوان» وبالتالي لا أهمية في اللجوء إليها، فالملاذ القريب كالبعيد:



١- جويل جارد طامين، مزلة علم المعجم من اللسانيات المعاصرة، ص ١١٢.

٢- بخصوص المربع السيميائي، استفدنا من أبحاث كثيرة منها على سبيل المثال، معجم مصطلحات نقد الرواية لـ «لطيف زبوني»، ص ١٤٧،

فالمكان النصي هنا ضبابي غير محدد لِكَوْنِهِ يقع في مجال: تحت التضاد: لا بعيد

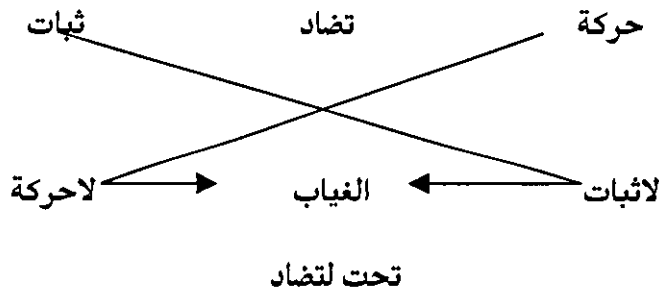
- لا قريب:

سأَمْضِي وَإِن كَانَ خَلْفَ السَّمَاءِ

أَوْ وَرَاءَ حُدُودِ الرَّجَاءِ

إن العلاقات المكانية على المستوى النصي تتسم بالتنوع في علاقاتها الدلالية إذ تسمح في اشتغالاتها النصية ببروز علاقات: التكرار، والترادف والتضاد، وإذا كان التكرار يُنَوِّعُ في دلالات النص، فإن الترادف يعمل «بكونه علاقة دلالية تنهض على التشابه في المدلول بين دالين أو أكثر...»^(١)، على توسيع معجم النص باستخدام علامتين لمدلول واحد. وإن كان من الصعوبة الحديث عن الترادف التام. أما التضاد فيوحي، هنا، بالدينامية التي تنتاب الفاعل النصي في البحث عن «ملاذ» يقويه شر «الأفعوان» .

وإذا انتقلنا من العلاقات المكانية إلى الأفعال المكانية، سنلاحظ أن الأفعال المكانية محدودة: أمشي، أغيب، يتخطى. وترتبط مع بعضها علائقياً من خلال آلية التضمن/الاشتمال فالشي يتضمن التخطي والغيب بالنسبة إلى محدد «ما»، لكننا لو أردنا تحديد دلالة «أغيب» فيمكننا ذلك بالجوء إلى المربع السيميائي، فالشي والتخطي يوحيان بالحركة التي لا تتحدد إلا بضديدها: الثبات، فيكون:



١- يوسف غازي، مدخل إلى الالسية، ص ٢٠.

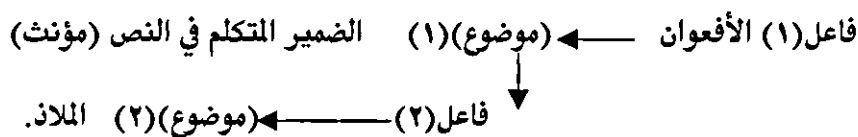
غير أن النص يعاكس هذه الدلالة:

أين أمشي؟

أين أين أغيبُ

يتخطى حدود المكان

فالفعل «أغيب» يرادف الفعل «أختفي»، الذي يتضمن فعل «المشي» و«الحركة» وبالتالي التخطي. إن الأفعال الثلاثة مُبررة على المستوى المعجمي وذلك لكون النص يقوم على رغبة الاتصال بين «فاعل» و «موضوع» على النحو الآتي:



في إطار الأسماء التي ترسم مدلولاتها المكانية نجد أن تركيز الشاعرة يتم على مفردة «طريق» التي تتكرر ستّ مرات بصور مختلفة: الطرق، طريقي (٢)، الطريق، طريق (٢)، وإذا أضفنا إلى «الطريق» العلامات الأخرى على سبيل الترادف: الممرات، الدروب، الدهاليز، بوصفها نوعاً آخر من الطرق. فماذا يكون المبرر لهذا التكرار والترادف على المستوى المعجمي؟؟؟.

يمكن أن نبرر ظاهرة التكرار، هنا، وامتداداتها في النص، بوصف «الطريق» ومترادفاتها هي السبيل للخلاص من الرعب الذي يحدقُ ب «الضمير المتكلم» في النص، ف «الأفعوان» يحيط ب «الفاعل النصي» من جميع الجهات، ولهذا يكون البحث عن «منفذ» والإلحاح عليه نتيجة منطقية لما تجده «الذات» من حصارٍ مضروب حولها،

وهنا فالتكرار بوصفه أسلوباً من أساليب العربية «يؤتى به لتأكيد القول وتثبيتته حينما يستلزم المقام ذلك»^(١). إن التكرار الذي يشتغل من خلال صور مفردة «الطريق» لا يؤدي وظيفة توفير أصوات إيقاعية متماثلة فحسب للقصيدة، هنا، وإنما - أيضاً - يوحي بإلحاح «الشاعرة» على الخلاص، ولما وجدت الشاعرة المحدودية الدلالية لهذه المفردة، لجأت إلى آلية الترادف فأوردت: مرادفات الطريق: الدروب، دروب، المر «موقع المرور» والدهليز «المدخل بين الباب والدار» وهي كلها أحياناً مكانية تسمح بالنفاز منها وإليها، كما أنها تتقاطع في نواة دلالية واحدة: «الخلاص» من الرعب المحقق بالفاعل النصي.

من جهة أخرى إذا ما نظرنا إلى المفردات الاسمية المكانية من زاوية أخرى، فسوف نرى أن مفردة «الفضاء» مؤهلة لأن تكون لفظاً أعم في احتوائها لكل المفردات: الطريق، الدروب، المر، الدهليز، المروج، زوايا، جبال الجليد، النجوم، الباب، ملاذ، لابرنث»، لكن ضمن هذا الاشتمال/ التضمن سوف نرى تقابلاً بين مكان علوي وسفلي، إذ تحتل مفردة «النجوم» قطب الأعلى، وتندرج بقية المفردات تحت قطب الأسفل، ومعروف أن الثقافة العربية - الإسلامية تمنح الأفضلية لحد الأعلى على الأسفل: وذلك لكون «الأعلى» مصدر الضياء والنور والخلود، في حين أن الأسفل مصدر العتمة والظلام والفناء. إن هذا التقابل بين الأعلى والأسفل يجعلنا أن نربط مستويات الوجود الغريزية «الأفعوان» بالأسفل، ومستويات الوجود الأخلاقية بالأعلى. وما يثبت التأويل الذي نراه هو أن الشاعرة تقول في المقطع الثاني من القصيدة:

هل هناك ملاذ قريب

أو بعيد.. سأمضي وإن كان خُلف السماء

١ - فضل عباس حسن، البلاغة العربية فنونها وأقناعتها، ص ٤٨٨.

أو وراء حدود الرجاء.

وإذا ما حللنا هذه المقطوعة الشعرية، نجدها تقوم على ثنائية:

قريب # بعيد

وهذه الثنائية هي وجه آخر من ثنائية أسفل # أعلى، إذ يوحي تعبير «خلف السماء/ وراء حدود الرجاء» بالأعلى، مقابل «الأسفل» الذي تمجُّه الشاعرة وترغب في مغادرته. ومن هنا، فثنائية: أعلى # أسفل هي إحدى الأقطاب الهامة في الكشف عن رؤيا الشاعرة تجاه العالم، إذ تنتصر هذه «الرؤية» للأعلى، وهي بذلك لا تخرج عن الرؤية الكلية للنسق الثقافي الإسلامي الذي يميل نحو تفضيل «الأعلى» الذي يكون بمنأى عن شر «الأفعوان» .

وفي هذا الحقل نفسه تمتلك مفردة «لابرنث» رنيناً متميزاً في جوقة المفردات المكانية، فالشاعرة تعرف بها: كلمة إغريقية الأصل، معناها بناء ذو مسالك معقدة وأبواب لا حصر لها متصلة بعدد كبير من الممرات والدهاليز والأقباء، بحيث إذا دخله إنسان لم يملك الخروج منه^(١). والكلمة بهذا التعريف تنسج لها حقلاً خاصاً، فاللابرنث عبارة عن متاهة تحتوي على الممرات والطرق والدروب والزوايا والدهاليز، وهي بذلك تشكل ملاذاً آمناً من شرِّ الأفعوان، ولكن لنرى كيف يتجلى نصياً:

تُمُّ ذَاتَ مَسَاءٍ

أَسْمَعُ الصَّوْتِ:

سِيرِي فَهَذَا طَرِيقٌ عَمِيقٌ

يَتَخَطَّى حُدُودَ الْمَكَانِ

إِنَّهُ «لَابَرْنُثُ» سَحِيقٌ

رَبِّمَا شَيْدَتَهُ يَدٌ مِنْ قَدِيمِ الزَّمَانِ

(...)

إنه جاء (الأفعوان) بالضياع رجائي الكسيرُ

١- نازك الملائكة، الديوان، ١٩٨/٢.

في دُجى اللا بَرْنِثِ الضَّرِيرِ

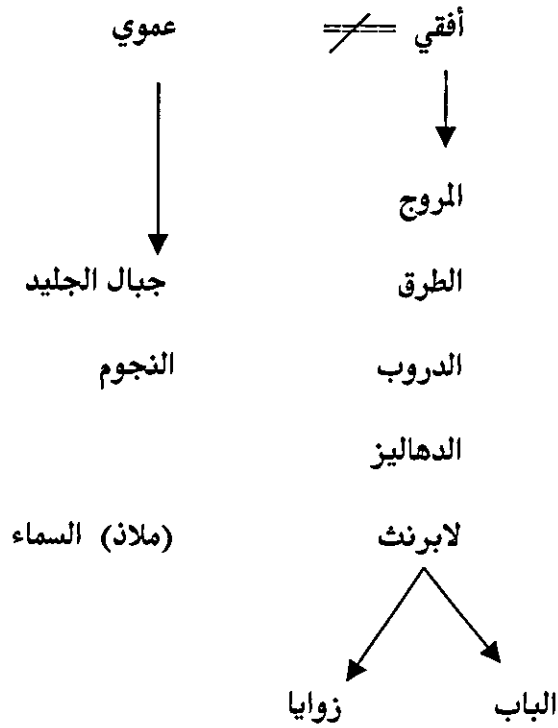
وأحسُّ اليدَ المارده

تضغظ البردَ والرُعبَ فوق هدوئي الغريرِ».

ومع أن «لابرنث» هو ذاك المكان الذي يتخطى «حدود المكان» والمكان السحيق، غير أنه ليس بمنأى من «الأفعوان»، فالأخير يزحف ويمتد إلى كل الأمكنة وراء موضوعه «الذات الساردة»، من هنا يأخذ «الأفعوان» مستوى رمزياً، كما أشرنا، وبذلك يتجاوز حياده المعجمي، وينتج دلالة رمزية تصبُّ في الوجود الغريزي للكائن الإنساني.

لكننا نستطيع أن نستنطق المفردات المكانية، هنا، بالاتكاء على ثنائية أفقي -

عامودي وبهذا الشكل يمكن أن نضع الخطاطة الآتية:



هنا أيضاً تميل رؤيا العالم لدى الشاعرة نحو العمودي على حساب الأفقي الذي لم

يؤمن شر الأفعوان.

يكشف الحقل الدلالي لمفردات المكان عن بروز كلمات أساسية تؤدي دوراً هاماً في

التقابلات داخل الحقل الدلالي منها: أين، الطريق، الدروب، الفضاء. أمّا من جهة

العلاقات الدلالية، فقد وجدنا سيطرة للاشتغال في فئة الأسماء المكانية، على حين تحكّم «الترادف» ببعض «الأسماء» وبفئة الأفعال، كما أدى «التضاد» الدلالي دوراً بين بعض المفردات الاسمية والعلاقات المكانية.

٣ - ٢ - ٣ - الحقل الثالث: المفردات الدالة على الزمن:

إذا كان «المكان» هو موطن الكينونة الإنسانية، فإنه لا يُصبح مقولة بذاتها إلا عبر علاقته بالزمن، فالزمن أو الكرونوتوب كما يرى الناقد الروسي ميخائيل باختين هو الذي يحدّد الظاهرة - أي ظاهرة - طبيعية كانت أو إنسانية. وفي الواقع كان «الزمن» يشكل مشغلة الإنسان عبر التاريخ فمن «خلال الزمن وبواسطته يكتسب الإنسان خبرته ومعرفته بالعالم، ويتحدّد وجوده وهويته، فلكل إنسان «زمنه/ تاريخه الخاص الذي هو حصيلة خبراته وتجاربه الشخصية وهو ما يتجاهله القياس الفيزيائي للزمن»^(١). إن الإنسان في علاقته بالزمن يقوم على مفصلة زمنه الخاص من تيار الزمن الموضوعي، وكذا يفعل مع المكان، وإذا التقاطع الزمن الخاص مع المكان الخاص للفاعل البشري، فإنه يمكن الحديث عن الزمكان الإنساني بصوره الشعرية والفنية والوجودية، فالزمكان الفني يقوم على المفصلة والاقتران من تيار الزمكان العام. وإذا كانت الصفحات السابقة احتضنت فعاليات المكان في قصيدة نازك الملائكة، تتجه الصفحات الآتية نحو «الزمن» وكيف يتجلى معجمياً في الشريط اللغوي لقصيدة «الأفعوان» :

١ - وزوايا النهار الجديد، ٧٧/٩

٢ - صامد كصمود الزمن، ٧٨/١٧

٣ - ساعة الانتظار، ٧٨/١٨

١ - شكري الطواني، مستويات البناء الشعري...، ص ٥٠٨.

٤ - وأتاني بما حطَّمته جُهودُ النَّهارِ، ٧٨/٢١

٥ - من قيودِ التذكَرِ... لن أنشدَ الانفلاتِ، ٧٨/٢٢

٦ - مقلتاهُ تمجُّ الخريفِ، ٧٨/٢٥

٧ - فوقِ روحِ تُريدُ الربيعِ، ٧٨/٢٦

٨ - في طريقي تُصبُّ غداً ميتاً لا يُطاقُ، ٧٩/٣٢

٩ - أين.. أين أغيبُ، ٧٩/٣٨

١٠ - هربي المستمرُّ الرتيبُ، ٧٩/٣٩

١١ - ثم ذات مساءً، ٨٠/٤٥

١٢ - ربما شيدتهُ يدٌ في قديمِ الزمانِ، ٨٠/٥١

١٣ - ثم مات الأميرُ.. وأبقى الطريقُ، ٨٠/٥٣

١٤ - في هدوءِ الصباحِ، ٨٢/٦٩

١٥ - سأودعُ حلْمِي القصيرِ، ٨٢/٧٩

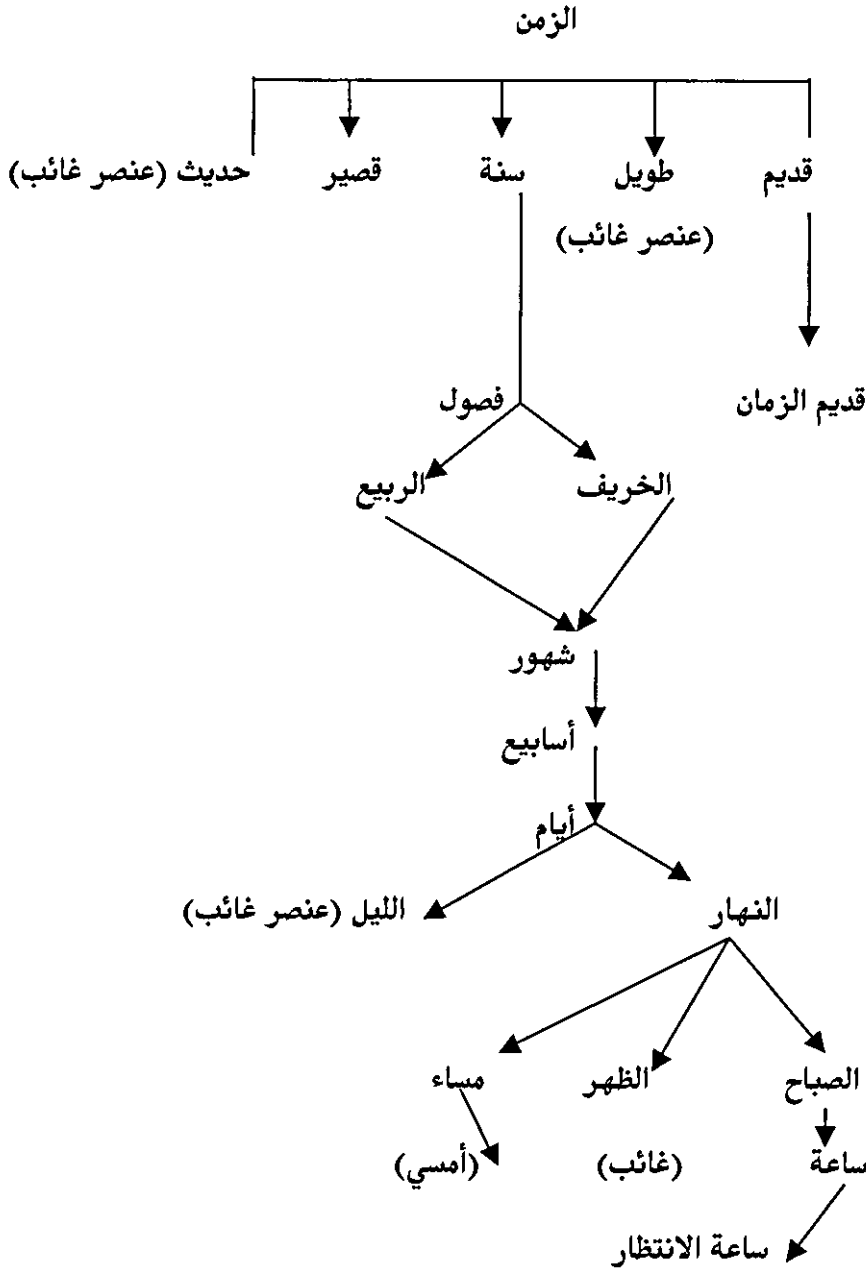
١٦ - وتمرُّ تمرُّ الحياةِ، ٨٢/٨١

١٧ - مع أمسي البعيدِ، ٨٣/٨٧

وبناءً على الحقل الدلالي، سوف نجد «مجموعة من مفردات اللّغة تربطها علاقات دلالية وتشترك جميعاً في التعبير عن معنى عام يُعدُّ قاسماً مشتركاً بينها جميعاً»^(١)، وتتمثل هذه الكلمات بـ «النهار، الزمن، ساعة الانتظار، النهار، التذكر، الخريف، الربيع، غداً، أغيب، هربي المستمرُّ الرتيب، مساءً، قديم الزمان، مات، الصّباح، الفقير، تمرُّ، أمسي»، أمّا الكلمة التي تعد القاسم المشترك بين هذه الكلمات فهي: الزمن، وكلمة الزمن تُشكّل اللفظ الأعم الذي يشتمل على هذه المفردات.

١ - فريد عوض حيدر، علم الدلالة: دراسة نظرية تطبيقية، ص ١٧٤.

أما داخل الحقل فمعنى الكلمة يتحدد بعلاقتها مع الكلمات الأخرى التي تنتمي إلى الحقل نفسه، ولذلك سنحاول أولاً تقديم الخطاطبة الآتية:



وكما يلاحظ أن الحقل الدلالي يقوم تبعاً للعلاقات الدلالية المتحركة فيه على الاشتغال عبر انطواء العلامات الزمنية في اللفظ الأعم «الزمن»، وهذا النوع من الاشتغال كما يظهر في المشجر أعلاه يسمى بـ «الجزئيات المتداخلة Overlapping

segments^(١) إن كل لفظ متضمن فيما بعده. أمّا في داخل الحقل الدلالي، فسوف نجد مجموعة من الثنائيات المتضادة، قصير# طويل، النهار# الليل، الصباح# مساء... إلخ.

إن هذه الثنائيات المتضادة تمنح الزمن نوعاً من الدينامية والتوتر، والملاحظ في هذه الثنائيات أن بعض الحدود غائبة نصياً، لكنها موجودة بالقوة. الأمر الذي يحفز القارئ على استحضارها والبحث عن أدوارها النصية. إذ إن «حضورها» يعكس رؤى محدّدة تجاه مقولة «الزمن» ذاتها، بما تؤديه من وظائف نصية:

١ - الربيع # الخريف:

وعدوي الخيف

مقلته تمج الخريف

فوق روح تُريد الربيع

إذا كان «الخريف والربيع» يندرجان في مقولة الزمن وفق علاقة الاشتمال، فإنهما يدلان على مرحلتين زمنيّتين مختلفتين، وفي الواقع يتشارك الزمن مع المكان في هاتين الفترتين الزمنيّتين، ليتشكل كرونوتوب تظهر من خلاله العلاقة الجدلية بين الزمن والمكان، ففي فصل الخريف يبدأ المكان بالتغير: الريح تتقلب، والنبات ينوي، ويتجه الكون من الحرارة إلى البرودة، ومن هناك يمكن أن ندرك الجذر الذي تشتق منه كلمة «الخريف» العربية: خ - ر - ف، و «خَرَفَ يَخْرِفُ خَرَفًا في بستانه: أقام فيه وقت اجتناء الثمر (...) «خَرَفَ القومُ أو الأرضُ»: أصابهما مطرُ الخريف. وَخَرَفَ يَخْرِفُ خَرَفًا: فسد عقله من الكِبَرِ فهو خَرَفٌ وهي خَرِفةٌ...»^(٢)، وكما يلحظ

١ - أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ١٠٠.

٢ - محمد خليل الباشا، الكافي، ص ٤٠٦.

فإن كلمة «الخريف» تعكس التغيرات التي تصيب الكون، كما لو أنها تلك التغيرات التي تصيب الرجل مع مرور الزمن. وعلى عكس ذلك تماماً اشتغال كلمة «الربيع» في المعجمية العربية، إذ يتجدد الكون في هذا الفصل وتتجدد معه الكائنات وتكتسب القوة والفعالية، نظراً لما تجود به الأرض من خيرات، ففي حين يوحى «الخريف» بالحزن والرحيل نحو «الشتاء» يوحى الربيع بالسرور والفرح والقوة والنشاط بخروجه من رحم «الشتاء»، وهذا الأمر هو ما يبرر التضاد بين الخريف والربيع. وهكذا يمكننا تأويل المفردتين في سياق النص من حيث كونهما إشارتين إلى الوجود الغريزي أو النشاط اليومي لدى الكائن المشار إليه، إذ تخفت وتيرة النشاط في الخريف وترتفع في الربيع، وعليه يمكن القول إن «الأفعوان» بوصفه «عدوي الخيف» ما هو إلا العلامة الدالة على مستويات الوجود الغريزية التي تتأثر بحال الكون فتتركز في زمن الخريف والشتاء، وتستيقظ في الربيع والصيف.

٢ - النَّهَارُ # الليل (عنصر غائب نصياً):

وزوايا النهار الجديد

جبتها كلها

(...)

ساعة الانتظار

كلما أمعنْتُ في الفِرَارُ

خطواتي تخطى القُننُ

وأتاني بما حطمتهُ جهودُ النهارِ

من قيودِ التذكَرِ...» .

من التّاحية الدّالّية لا تَشْتَغِلُ العلامه اللغويه من خلال ما هو ضدّها، وهكذا تتحدّد دلالة مفردة «النهار» ليس بالعلامات الزمنية في الحقل فحسب، وإنما بالعنصر القار الذي يرافق «النهار» في الذهن البشري أي «الليل» من حيث تقابل النور مع العتمة، والضوء مع الهدوء، واليقظة مع النوم،... إلخ. هذا من جهة خارج النص، لكن لفر كيف تشتغل الثنائية داخل المقطع النصي أعلاه؟

إن مفردة «النهار» بوصفها قطاعاً من زمن «اليوم» تتضمن مجموعة من السمات: + زمن، + نور، + عمل - عتمة - مكان، ولكن نجد أن النص يخالف هذه الدلالة الاعتيادية، حين يسند لمفردة «النهار» سمة + مكان، إذ يتوفر «للنهار» عندئذ «زوايار» ويتصف بالجدب وكلا المفردتين خاصتين بالمكان وليس بالزمن. وإذا ما ربطنا مفردة «النهار» بالسياق النصي نجد أن تمكين الزمن «جعله مكاناً» جاء تفسيراً للقوة الطاغية التي يمتلكها «الأفعوان» والياس الذي يستبد بالتكلمة في البحث عن مكان يقيها شر «الأفعوان» حتى «الزمن = النهار» لم يستطيع تأمين هذا «الملاذ». وهذا يفسر لنا قول الشاعرة عن عدوها الكلي القدرة:

«أين أين المفرُّ

من عدويّ العنيدُ

وهو مثل القدرُ

سرمديّ، خفيّ، أبيضُ

سرمديّ، أبيضُ.

وفي السياق الثاني تكتسب مفردة «النهار» سمة + قوة:

وأتاني بما حطمتُهُ جهودُ النهار

من قيود التذكر

فإذا كان «النهار» يُحطَّمُ قيود الذاكرة ويجعلها تنداح في تيار الزمن، فإن «الفرار»

يُعيد هذه «القيود» إلى ما كانت عليه لذلك تقول الشاعرة:

لن أنشدَ الانفلاتُ

من قيودي، وأيُّ انفلاتُ

وفي السياقين تحوز مفردة النهار على دلالة مكانية، وهي بهذا الاحتياز تحقق

شرطاً من شروط «اللغة الشعرية» وهو العمل ضد «الحياد»، فالكلمة لا تتمتع بوظيفتها

الشعرية إلا حين تخون دلالتها المعجمية وتسعى نحو صناعة جديدة للمعنى.

وتتبع ثنائية: الصباح # مساء - من حيث أن الحد الأول بداية النهار والثاني

بداية الليل - ثنائية النهار # الليل، فلا الصباح ولا المساء (أمسي) ينقذ المتكلمة من

هجمة «الأفعوان» :

«في هدوء الصباحُ

أبدأً لن يجيءُ

لن يجيءُ!

وأسمعُ قهقهةً حاقدَه

إنه جاء

(...)

وأراهُ يُطلُّ عليَّ مع المنتظرُ

مع أمسي البعيدُ

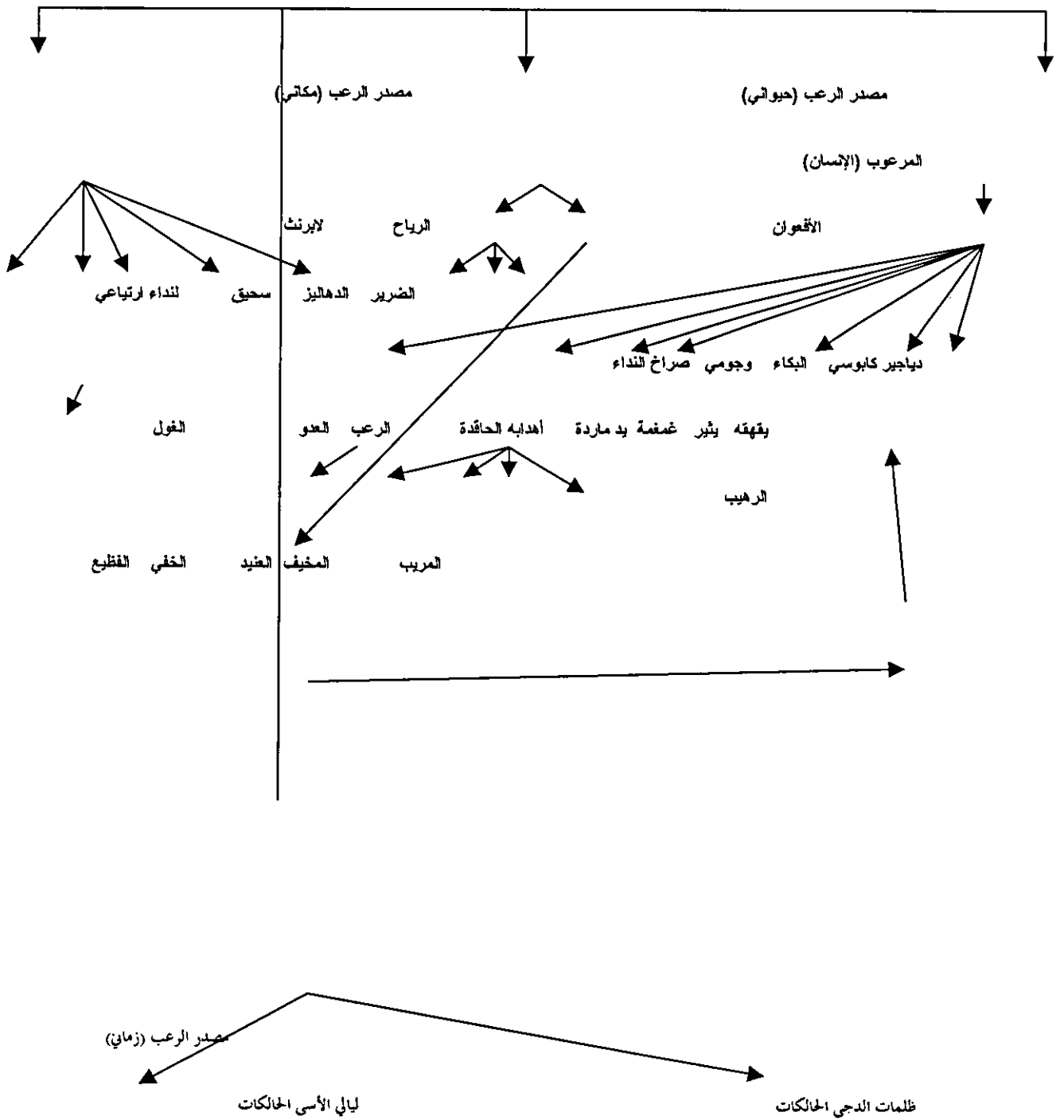
وبما أن العدو يمتاز بالقدرة الكلية، فهو أبدي وسرمدي يتجاوز الزمن، ولهذا فهو يأتي في أي وقتٍ سواء في الصباح أم في المساء، فلا زمن لديه، أو هو كائن لا زمكاني. ويتبقى من الحقل الدال على الزمن مفردات: أغيب، هربي المستمر الرتيب، تمرُّ، أمسي، مات... وهذه المفردات تضع الزمن الذاتي / أو الزمن النفسي للمتكلمة في النص فالغيب والهروب والمرور والموت، كلها تأتلف في الدلالة على حالة «الغياب» إن الغيب والموت يترادفان، وكذلك: الهروب والمرور، كما أن الهروب والمرور يتضمنان معنى الغياب والموت. وهكذا يشترك الترادف والتضمن في تأسيس العلاقات الدلالية بين هذه المفردات .

وأخيراً، يبدو أن «الزمن» في النص مبعثر: ومن الصعوبة بمكان الخروج بمحدّد دلالي له يعكس وجهة نظر محددة Point of view تجاه العالم سوى أن «الزمن» كما المكان يغدو جره خزفٍ أمام ضربات «الأفعوان» .

٣ - ٢ - ٤ - الحقل الرابع: المفردات الدالة على الرعب:

من الطبيعي أن يكون «الرعب» مساحة معجمية في هذه القصيدة، مادامت القصيدة تحفرُ كينونتها ووجودها تحت عنوان يتمُّ بصلّة قوية لدالة «الرعب» التي ما فتئت تلازم الكائن الإنساني، بل إنها تعبر عن وجوده الأنطولوجي أحسن تعبير. لقد كان لمصادر «الرعب» سواء أكانت حيوانية أو بشرية مكانية أو زمانية أثرها الكبير في البنية الذهنية للكائن الإنساني، إذ مجرد تلفظ ملفوظات السعلاة، الأفعوان، الغابة، زمن سحيق، أن يكون لها أثرها على سيكولوجية الإنسان. فلنر كيف يتم تنظيم «الرعب» في القصيدة مع الإشارة إلى تقاطع واضح بين هذا الحقل والحقل التفريري (أ) في الحقل الأول الدال على الكائن المتوحش، ويتجلى الرعب معجمياً في الأسماء

والصفات والأفعال الأسماء: الأفعوان، العدو، الدهاليز، ظلمات الدجى، الغول،
وجومي، البكاء، ارتياحي، صراخُ النداء، غمغمة الأفعوان، لا برنث، دياجير
كابوسي، الرياح، قهقهة، البرد، الرعب، بجثته، ليالي الأسي، المفر.
الصفات: الخفي السلجوج، الحالكات، العنيد، المخيف، الفظيع، الحاقدة،
المريب، الرهيب، سحيق، الضرير.
الأفعال: أنجو، يقهقهه، يُثيرُ، تضغط.
سنحاول الآن القبض على العلاقات الدلالية التي تشتغل داخل الحقل، وللتحقق
يمكننا حقلنة المفردات على النحو الآتي:



إنَّ التَّمَعن في التَّوْزيع الجَدِيد للمادَّة العجميَّة الخاصَّة لدالَّة «الرَّعب» تكشَّف عن ثلاثة مستويات للرَّعب: مصدر حيواني، مصدر مكاني، والإنسان بوصفه القوَّة المرعوبة من المصدرين السابقين، وفي المصدر الأول يحتازُّ الأفعوان على دور الكلمة الأساسيَّة التي تقوم بالاشتغال على المفردات التي توحى بدورها بـ «الأفعوان»، وتتوزع الكلمات بين كونها تشير إلى أعضاء الأفعوان: يد ماردة، أهداب حاقدة، أو تشير إلى أفعاله: يقهقه، يثير وبين كونها تحولات أخرى له: الغول، العدو. وأما المصدر المكاني الباث للرعب فيتشكل من عنصرين: الرياح و «لابرنث» والأول يندرج في مجال الفعل «يثير» وفق علاقة الاشتغال، أما «لابرنث» فهو في تعريف الشاعرة له، متناهة معقدة ينضوي على ممرات وطرق ودهاليز وفق علاقة الاشتغال، كما يتصف اللابرنث بصفتي: سحيق، الضرير، والصفة كما هو معروف يمكن تفسيرها من خلال علاقة التضمن. أمَّا بخصوص المصدر الزماني للرعب فعنصره يتبادلان علاقة تضمن من حيث أن «الظلمات» تتضمَّن الليالي وبالعكس، ولما كانت الليالي توحى بـ «الأسى»، فإننا نستطيع أن نتحدث عن تناسب بين التركيبين:

ظلمات الدجى الحالكات = ليالي الأسى الحالكات، والتركيبان يعبران عن عمق

الحزن والحيرة والارتعاب من القوَّة المهاجمة «الأفعوان» .

١ - الأفعوان ← العنوان

٢ - العدو الخفي اللجوج، ٧٧/٣

٣ - الدهاليز في ظلمات الدجى الحالكات، ٧٧/٨

٤ - عدوي الخفي العنيد...، ٧٧/١٠

٥ - عدوي الخيف، ٧٨/٢٧

٦ - ذلك الأفعوان الفظيع، ٧٩/٢٨

٧ - ذلك القول أي انعقاد، ٧٩/٢٩

٨ - أين أنجو وأهدأبه الحاقدة...، ٧٩/٣١

٩ - وأيّ انحناء/ يغلقُ البابَ دون عدويّ المريب، ٧٩/٣٤

١٠ - ويقهقهه سخريةً من وجومي الرهيب، ٧٩/٣٦.

أما إذا أتينا إلى العنصر «المرعوب = الإنسان» الذي يكمل من دائرة «الرعب» النصية، فسوف نجد مجموعة من الفعاليات تندرجُ في مقولة «الإنسان» تبعاً للاشتمال: النداء، الصراخ، البكاء، الوجود، دياجير الكابوس، وهي فعاليات تتسبب من خلال مواجهة الكائن بمصادر الرعب «الأفعوان، لابرنث». وهكذا تتكالب مصادر رعب ثلاثة «الأفعوان»، «المكان»، «الزمان» في الاستحوان على «الكائن الإنساني» وتجعله يحيا حالة اغتراب مؤلمة مع «العالم»، تقول الشاعرة في التعليق على هذه القصيدة ورمزية «الأفعوان»: «أما قصيدة «الأفعوان» فقد عبّرت فيها عن الإحساس الخفي الذي يعترينا أحياناً بأن قوة مجهولة جبارة، تطاردنا مطاردة نفسية ملحة وكثيراً تكون هذه القوة، مجموعة من الذكريات المحزنة، أو هي الندم، أو عادة نمقتها في سلوكنا الخارجي، أو صورة مخيفة قابلناها فلم نُعدْ نستطيع نسيانها، أو هي النفس بما لها من رغبات وما فيها من ضعفٍ وشروء، أو أي شيء آخر . . . (. . .) إن هذا الأفعوان يطاردنا باستمرار وسدىً نتهرب منه، حتى إذا لذنا باللابرنث Labyrinth «وهو تيّة معقدة المسالك يدخله المرء فلا يملك مغادرته لالتواء طرقه وكثرة أبوابه»^(١). يدعم النص في جانب منه على ما ذهبنا إليه من تأويل فيما يخص «الأفعوان» من حيث هو مستويات الوجود الغريزية، أو المنطقة المكبوتة وقد

١ - نازك الملائكة، الديوان، ٢٦/٢.

انفجرت في ساحة الشعور تنبغي «التعويض»، غير أن صلابة الأعراف والتقاليد التي صممت الكائن الشرقي وفق تصميمات فولاذية صمتت الجسد الأنثوي - على الخصوص - ولهذا باتت «رغبات الجسد» أشبه بأفعوان مخيف حينما تستيقظ وتطلب الإشباع.

هذه هي الحقول الدلالية التي تنظم قصيدة «الأفعوان» مع الإشارة إلى وجود حقول صغيرة تمت مناقشتها وتحليلها في ثنايا الحقول الكبيرة من مثل حقل الأصوات التي توزعت بين أصوات الأفعوان بما تثيره من رعب، وأصوات الكائن الإنساني بما توحيه من ارتياح وارتياح تدل على ضعف الوجود الإنساني.

وتبقى لدينا قضية هامة فيما يخص لغة المستوى المعجمي في هذه القصيدة وهي تتعلق بالأفعال النصية وأدوارها ووظائفها وكذلك الأمر بالنسبة للمشتقات. أما بخصوص المشتقات فقد توزعت بين اسمي الفاعل «الحالكات، صامد، حاقده، المستمر، المخيف» واسم المكان (الممرات، المسير). وكما يبدو فإن نسبة المادة المعجمية المشتقة قليلة، الأمر الذي منع من استحداث علامات لغوية جديدة، فالاشتقاق يولد مرجعيات جديدة بدوال جديدة على صعيد اللغة الشعرية.

أما بخصوص قضية الأفعال فقد توفر القسم الأول على (١١) فعلاً والثاني على (٣٢) فعلاً والقسم الثالث على (٣) أفعال فقط، وبالاعتماد على هذه النتيجة نجد أن دينامية النص تبدأ بالصعود من المقطع الأول ثم ترتفع لتبلغ الذروة في المقطع الثاني لتنحدر في المقطع الثالث، ويمكن تفسير ذلك بأن المقطع الأول تبدأ فيه المواجهة بين الأفعوان والكائن الإنساني، غير أنها تشتد في المقطع الثاني حين تبدأ عملية الزحف والفرار، لتتوقف حركة الكائن الإنساني عبر الاستسلام الكامل للأفعوان في المقطع الثالث:

«أَيْنَ أَيْنَ المَفْرُءُ»

من عدوّي العنيدُ

وهو مثل القدرُ

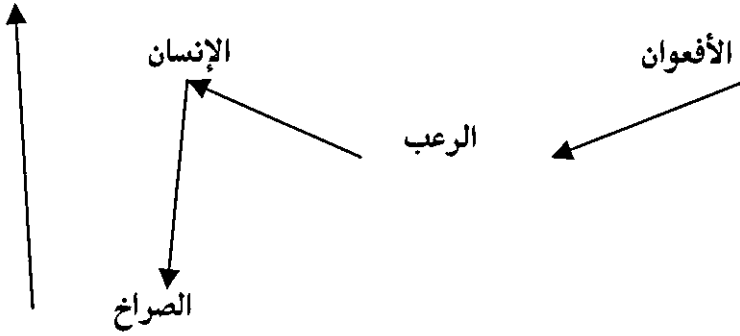
سرمديُّ، خفيُّ، أبيضُ،

سرمديُّ، أبيضُ» .

وتختفي بذلك فعالية الكائن الإنساني أمام قوة «الأفعوان»، الأمر الذي يتيح للأسماء أن تستبد بالنص في هذا المقطع، على حين يتميز المقطعان الأول والثاني بالفعالية، فجاءت الأفعال في هذين المقطعين لتعبر عن الفعل الإنساني في مواجهة ماضيه أو رغباته أو . . . ، لكننا يجب أن نشير أن كثيراً من الأفعال ذات طابع نفسي، وهذا لا يُغيّرُ من دلالات فعاليتها مادامت تُعبّرُ عن الدينامية الإنسانية .

أما العلاقات الدلالية التي تتحكم بالحقول ذاتها، فتتمثل بالعلاقة الاشتمالية التي تربط المكان بالزمان وبالعكس، فلامكان دون زمن، ولازمن دون مكان هذا فيما يخص الزمكان الموضوعي، أما على المستوى الوجودي، فالكائن الإنساني يحاول في تأسيسه زمكانه الخاص، وربما كانت «اللغة» هي هذا الزمكان الخاص جداً، وفيما بعد يأتي البيت، . . . وعلى صعيد النص وجدنا الشاعرة تقطع زمنها الموضوعي عبر علامات لغوية محددة: ساعة الانتظار، أغيبُ، ثم ذات مساء، في حدود الصباح، مع أمسي البعيد، أما على صعيد المكان فإنها تمفصل مكانها عن العالم - وإن عبّرَ مكانها عن حالة اغتراب قصوى: (أين، الدروب، المروج، المرات، الطرق، دروب، . . . ، طريقي، . . .) .

ويظهر الحقل الدال على الكائنية علاقة تضمن واشتمال مع حلقي «الرعب والصوت» من حيث ارتباط «الأفعوان» بالرعب، والصراخ بالكائن الإنساني:



ويبقى الحقل الدال على النور (وهو حقل صغير) الذي يضع بدوره ثنائية مضادة مع الحقل الدال على العتمة، لكننا نجد أن النص يمنح القوة والسيطرة لحد العتمة على حساب الحد الأول «النور» وذلك يعود إلى قوة «الأفعوان» الذي هو بالأصل كائن عتموي، يجد حريرته في فضاء الليل سواء بدلالته المرجعية (الحية) أم الرغبات والشهوات التي تسقط في أحلام الكائن.

٤ - النظام المعجمي الشعري:

يتحدث الناقد علي زيتون في كتابه: النص الشعري المقاوم في لبنان، عن مفهوم «الحياد»^(١) في اللغة واللغة الشعرية، ويرى أن اللغة الشعرية تلتزم بالمستويات العميقة لـ «المعجم والصرف والنحو» أي يتبنى آلية عملها غير أنها «اللغة الشعرية» إذ تستخدم هذه الآليات فإنها تُحدث فوضى في عمليات الإسناد والإضافة بين العلامات اللغوية، فتنشأ عن ذلك دلالات جديدة، ولهذا نجد في الخطاب الشعري أن الكلمات التي كانت مترادفة أصبحت متضادة، والتضاد أضحى ترادفاً، وهذا شأن اللغة الشعرية التي تفتك بـ «الساّد» في مستوياته المتعددة بهدف خلق كينونة لغوية

^١ - علي زيتون، النص الشعري المقاوم في لبنان، ص ١٢٥، ١٢٦، وقد ناقشنا هذه الفكرة في الفصل الثاني من الباب الأول في هذه الأطروحة.

مغايرة ومختلفة. إن الجنس الشعري يرتكب انحرافات مختلفة لإخراج المفردة اللغوية من مجالاتها الحيادية، ليضخها برؤية جديدة، وكلما اتسع المجال بين المجال الشعري والمجال الحيادي الذي تشغل فيه المفردة اللغوية، كلما تحدثنا عن لغة مغايرة داخل اللغة مع الأخذ بالحسبان أن المفردة الشعرية مهما تمثلت حركات الانزياح والانحراف لتحقيق «المسافة الجمالية» Aesthetic Distance، فإنها تخضع للإطار السوسيو ثقافي وإلا فإنها تتعالى على «التأويل»، وتفقد بذلك إنجازها الجمالي.

إن آليات العمل المعجمي في اللغة تظل كذلك في اللغة الشعرية، وبناءً على ذلك سوف نجد الترادف والتضاد والتكرار والجناس والاشتغال لتفارق اللغة الشعرية أيضاً، ولكن هذه تؤدي وظيفتها تحت مظلة «الانزياح» Dis Placement، ولا بد من الإشارة إلى أنه «لا يوجد في النص، أي نص، ما هو حيادي حتى تلك الكلمات التي تأتي عفواً خاطر المؤلف، فإن لها وظيفة جمالية دلالية»^(١)، إذ إن الحديث عن الحياد ضرب من العبث، لأن «المفردة» الشعرية - أي التي تدخل في كيان النص ذاته تُحْمَلُ بأصداء متنوعة من الدلالة. ولذلك فإن الحديث عن الحياد يعني الحديث عن المفردة في الاستعمال التداولي، لأن المفردات الداخلة في الفعالية الشعرية تنزع نحو اشتغالات دلالية مختلفة عنها في الاستعمال التداولي ف « الوجود الشعري بهذا الشكل لا يتمتع فقط بمتن كلامي خاص، بل وبنظامه الذاتي من المترادفات والمتضادات، ففي بعض النصوص يمكن «للحب» أن يكون مرادفاً «للحياة» وفي نصوص أخرى قد يرادف «الموت»، وفي طائفة ثالثة قد يرادف «الليل» و«النهار» و «الحياة» و«الموت»^(٢) .

١- علي زبون، م.س، ص ١٧٢.

٢- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص ١٧٥.

يسمى نص «الأفعوان» في مستواه المعجمي إلى استعمال آلية التكرار للخروج بالكلمة عن استعمالها التداولي/ اليومي، ليهبها دلالةً مغايرة، فالتكرار يكون، هنا، بقصد المغايرة وتنمية النص على مستوى الدلالات، وللتمثيل على ذلك نأخذ مفردة «العدو» في سياقاتها النصية:

١- والعدو الخفي اللجوج، ٧٧/٣.

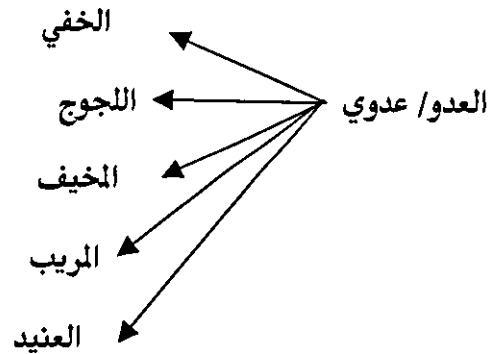
٢- وعدوي الخفي العنيد، ٧٧/١٠

٣- وعدوي المخيف، ٧٨/٢٤

٤- عدوي المريب، ٧٩/٣٤

٥- عدوي العنيد، ٨٣/٩١

والتمعن في هذه السياقات يكشف للمتلقي كيف أن «النص» يُنمى من دلالة «العدو» وينوعها على عكس اللغة التداولية التي يمكن أن تكتفي بواحدٍ من هذه السياقات، فلو أن «الشاعرة» اكتفت بمرّة واحدة في تكرار كلمة «العدو» لما استقام ذلك مع دلالات الرعب والخوف المتفشية في النص، فعن طريق «التكرار» يتجاوز النص حياد الكلمة، هنا، ويحقق التنوع عن طريق الانتقال من عدوٍ غير محددٍ «العدو» إلى عدد محدد عن طريق الإسناد إلى «بياء المتكلم»: عدوي، ثم تركيب الدلالات المتنوعة، عن طريق آلية الاختيار، إلى الموصوف:

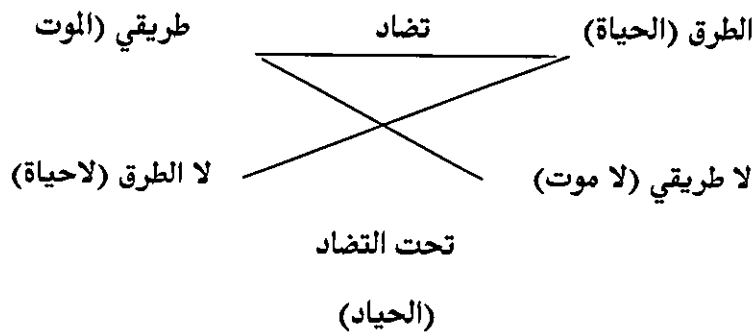


وبهذا الشكل يبتعد النص عن التشابه والتماثل، لهذا يقول يوري لوتمان «إن
لانتقاش كذلك في أن تصاعد التكرير يقود إلى تصاعد التنوع الدلالي، لا إلى تماثل النص.
فكلما تكاثر التشابه كلما تكاثر الاختلاف»^(١)، إن توصيف العدو بهذا الكم من
الصفات المختلفة يتماشى مع الرعب الذي يسيطر على النص، كما أنه يتساق مع
«الأفعوان» من حيث هو كائن يسعى إلى فريسته بطرائق متنوعة ومختلفة.

كما أن «التكرار» بوصفه الآلية الأكثر بروزاً في النص، أصاب أيضاً كلمة «طريق»
التي تظهت في النص في صور مختلفة، وفي إطار هذا التكرار لمفردة «الطريق»
سنعين الاشتغال التضادي بين استعمالين لهذه المفردة:

- | | | |
|-----|---|----------------------------------|
| (١) | } | المرات والطرق الدأهبات |
| | | بالأغاني إلى كل أفق غريب |
| (٢) | } | أين أنجو وأهدابه الحاقدة |
| | | في طريقي تصب غداً ميتاً لا يطاق؟ |

فإذا كانت مفردة «الطرق» في (١) توحى بالسرور والفرح والبهجة من حيث هي
زاهية بالأغاني، فإن مفردة «طريقي» في (٢) تحمل الحزن والموت والبؤس للشاعرة،
وبناء على ذلك تعمل اللغة الشعرية دائماً في إطار التماثل والاختلاف، أي أنها تستعير
«المفردة» من الرصيد اللغوي، غير أنها تزجها في سياق مغاير ليتحمل بدلالة جديدة:



^١ - يوري لوتمان، في خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني (الشعرية البنيوية نموذجاً) ص ٤١١.

وفضلاً عن التكرار والتضاد، يستخدم النص آلية الانزياح بالاستعارة في زحزحة «المفردة» من مجال الحياد إلى مجال الشعر، من ذلك كلمة «النهار» في التركيبين الآتيين:

- (١) { وزوايا النهار الجديب،
جبتها كلها
كلّما أمعنت في الفراز
خطواتي تخطى القنن
وأتاني بما حطّمته جهودُ النهار
من قيود التذكّر
- (٢) {

في المثال (١) سوف نجد مفردة «النهار» تم نقلها من مجال دلالي (الزمن) إلى مجال دلالي مختلف عنه ومكمل له (المكان) عبر آلية الاستعارة باستبدال «المكان» بـ «النهار» فالتركيب الأساسي يتخذ الصورة الآتية:

وزوايا المكان الجديب

وبذلك حدثت التفضية عبر الهيئة (زوايا) والصفة (الجديب)، لتنقل مفردة «النهار» من الحقل الدلالي الدال على الزمن إلى الحقل الدال على المكان، ولتعبر عن رؤية محددة تجاه «المكان». فقد كان بإمكان الشاعرة استخدام مفردة «المكان» لكن الأمر عندئذ سوف يصب في مجال الحياد المعجمي تماماً، ولهذا استدركت الأمر وأبدلته بـ «النهار» بقصد تمكين (من المكان) الزمن للدلالة على حالة اليأس من اللجوء إلى مكان آمن يقي (الذات الساردة) من شرّ الأفعوان أو للتأكيد على الجهد الذي بُذل للهروب من الأفعوان:

«لم يزل يقتفي خطواتي، فأين الهروب؟

الممراتُ والطرقُ الدَاهِبَاتُ

بالأغاني إلى كُلِّ أفقٍ غريبٍ

ودروب الحياة

والدهاليز في ظلمات الدجى الحالكات

وزوايا النهار الجديب

جبتها كلها،»

أما في المثال (٢) فيتحول «النهار» من حقله الزمني إلى حقلٍ مغاير تماماً للدلالة على كائن غير محدد لكنه يُحطَّم ويجهد «حطَّمته جهودُ النهار». إن هذين التحويلين على مفردة «النهار» يخصان اللغة الشعرية، لأن هذه الأخيرة لا تتحقق إلا حين تتبَعُ سلسلة من التحويلات تُجددُ بها اللغة وتفكِّك ما ترسخ من المعنى ولتطلق «الكلمة» في فضاء دلالي يسعى نحو التنوع والاختلاف. ولأبَدَّ من الإشارة إلى أن النص يستثمر آلية التفضية لنقل العلامات المعجمية من حقولها الأساسية إلى حقول جديدة كما في «حدود الرجاء»، «خلف السماء»... إلخ. وفي المقابل سوف نجد في النص أيضاً تلك العلامات المعجمية في استعمالها التداولي، بل أنها تغطي مساحة كبيرة من النص: أين أمشي؟، مللت الدروب، سئمت الدروب، ساعة الانتظار... إلخ، ولا نعني بذلك أنها تفتقد إلى دلالات هامة، بيد أنها لا تخرج عن الحياد.

وأعتقدُ أن هذه الوظيفة الحيادية للمعجم تبدو ضرورية، وذلك لكونها تسهم في تقريب المسافة بين المتلقي والقارئ، ودون ذلك يصعب على المتلقي الدخول في عتبات

النص، إن تؤمّن الوظيفة الحياضية للغة النص مناطق رخوة يلج منها القارئ بقصد فهم النص وتأويله.

٥- المعجم والبنية الكبرى والرؤيا:

جديرٌ بالذكر أن الدراسة تعرّضت إلى علاقة المعجم بالبنية الدلالية الكبرى في مقاربتها للمستوى المعجمي في القصيدة التقليدية ، وقد جاء دور مقاربة علاقة المعجم بالبنية الدلالية الكبرى والرؤيا العامة لدى الشاعر في القصيدة الحديثة التي اخترنا قصيدة «الاقعوان» نموذجاً عليها . وينطلق مفهوم العلاقة بين المعجم «دوراً ووظيفة» والبنية الدلالية الكبرى من الملاحظة التي أشار يوري لوتمان من حيث أن تكون المعجم الشعري في دوائر وحقول^(١) يقود إلى تشكيل نظرة الشاعر إلى الوجود ، والحقول الدلالية هنا تمثل القضايا التي تمثل البنية الدلالية ، في حين التقاطع الرأسي والعمودي لهذه الحقول من شأنه تمثيل نظرة الشاعر / الشاعرة للكون والوجود .

وعلى هذا الأساس يمكن لنا عن طريق إجراء عمليات حذف وتعميم وتركيب على نص «الاقعوان» الخروج بالنواة / القضية الرئيسية التي يدور حول النص «الإقعوان = ماضي الإنسان» ، وهكذا ينتظم النص معجمياً حول هذه النواة الدلالية الكبرى ، عبر حقول متنوعة دالة على القضايا الآتية : حقل التوحش ، حقل الأونس ، المكان ، الزمن ، الرعب ، فالماضي عبارة عن أحداث وقعت في زمكانات محددة ، وبقدر ما هي مبعث سرور ومتعة للبعض ، فهي مصدر رعب وقلق للبعض الآخر ، والقصيدة تميل إلى تغليب الماضي بوصفه مصدراً للرعب والقلق على السرور والمتعة ، ومن هنا تنبّهت الشاعرة هذا «الماضي» بـ«الاقعوان» الذي يختزن في رمزيته أبعاداً دلالية توضّحت من

١- يوري لوتمان ، تحلي النص الشعري ، ص ١٧٤ .

الدراسة الدقيقة لحقل التوحش . وهكذا فالمعجم عبر انتظاماته يمثل التجسيد السطحي للنواة الدلالية الكبرى للنص .

أشرنا في المهاد النظري لهذا الفصل إلى أن «الرصيد اللغوي» يتعرض إلى مجموعة من «التحويلات» التي تتم عن طريق المجاز والانزياح وتشكل فيما يسمى بـ «المعجم الشعري»، وبذلك تغدو المفردة في النظام الشعري آثمة، غير بريئة، لكونها تُعبّر عن رؤية محددة للشاعر/ الشاعرة نحو «ظاهرة» «ما». ولا يخرجُ النصُّ - موضوع القراءة عن هذه الآلية، فثمة «رؤيا» تسري في مفردات النص مشكلة ما يسمى بـ «وجهة نظر» الشاعرة ويمكن لنا تحديد بضع كلمات «لتحديد هذه الرؤية» الأفعوان، الطريق، الذات المتكلمة. فالأفعوان مفردة مشفرة في سياق النص تجمع في ذاتها المعنى القاموسي والمعنى الشعري في الدلالة على مجموعة دلالات: الرغبات المكبوتة، الماضي بكل انكساراته التي تمثّل ثقلاً تهبط على الكائن، فيسعى إلى الفرار منها، الأمر الذي يحدثُ حال اغترابٍ بين الكائن والمكان:

«أين أمشي؟ مللتُ الدروبُ

وسئمت المروج»

أما كلمة «الطرق» التي وردت في النص بصور مختلفة فهي تعكس لنا منفذاً

للخلاص في حال كون «الأفعوان» يرمز إلى «الماضي بأثقاله»: :

«ما أحب المسير وليس ورائي خطى مائته

تتمطى بأصدائها الباهتة

في محاسن طريقي الطويل» .

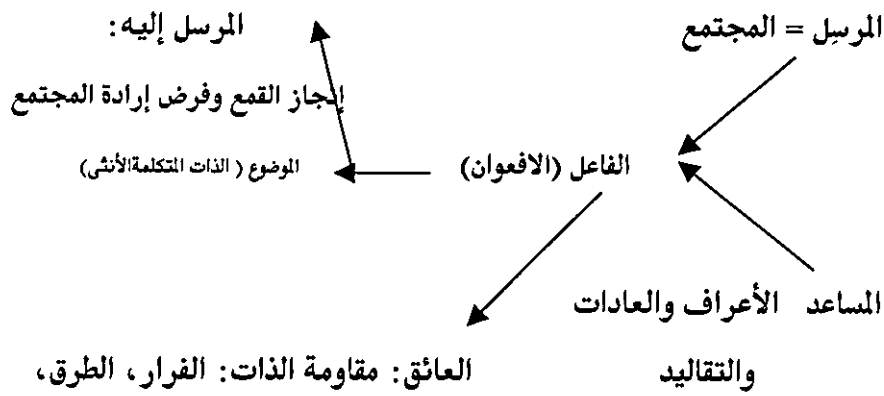
أمّا «الذات المتكلمة» تقرُّ بوجود «الأفعوان» في حياة كلِّ كائن ولا مفرّ منه، فهو

مثل القدر الذي يجب الاستسلام له :

سرمدِي، خفي، أبيض

سرمدِي، أبيض

وعليه هل تُشكّل القصيدة إقراراً بوجود «الأفعوان» في حياة الشاعرة وبالتالي المطالبة بالبحث عن كوى يتحرر فيها الكائن من أفعوانته من جهة أخرى يمكن لنا أن نؤوّل «الأفعوان» بالمجتمع الذي يضغط على الفرد في محاولة لقمعه وتدجينه، فلا يبقى أمام الفرد سوى القرار أو الاستسلام أمام هذه الضغوطات، وإذا كان الأمر كذلك تأخذ الرؤية الكلية للنص الترسيمية الآتية^(١) :



إنّ النّص يكشف من خلال القوى الفاعلة في مستوياتها المعجمية عن قوة المجتمع وجبروته متمثلةً بالأفعوان، في مقابل رخاوة «الذات المتكلمة» = الإنسان أمام هذه القوة، فالمجتمع مُسلّح بترسانةٍ من الأعراف والعادات والقوانين التي تسمح له بإنجاز القمع وتدجين الكائن والسير في طريق القوانين، فلا مجال للتمرد، عندئذٍ لا يبقى سوى «الفرار» لكن هذا «الفرار» اصطدم بالحصار المضروب حول الذات، فكان لأبدٍ من الاستسلام. فهل تعكسُ هذه الرؤية القمع الذي تعرضت وتعرض له المرأة

١- استفدنا هنا من النموذج العملي أو لوحة القوى الفاعلة كما عرضه غريماس في جملة من أبحاثه :

- Algirdas Julien Greimas , Sémantique structurale , Paris , Larouss , 1966 .

في هذه المجتمعات؟! والذي يؤكدُ حال الانكسار هو الذي تُشكِّله الأفعال: مللتُ، سئمتُ، أين أنجو، أين أمشي؟ أين أغيبُ،... وكذلك النسبة الكبيرة من الأسماء الدالة على الحزن والأسى والموت والعتمة .

الخاتمة:

في مقارنة المستوى المعجمي لقصيدة «الأفعوان» حاولنا أن دراسة المعجم في مسارات متعددة. وقد تمخضت عن هذه الدراسة مجموعة نتائج، فعلى مستوى الحقول الدلالية، وجدنا أن «آلية» التكرار وسمت بعض الكلمات بميئسها، فتنوعت الدلالات للمفردة الواحدة، وبذلك تحقَّق ما يسمى بالدلالة الحافة والدلالة الأصلية، وهذا الأمر استغرق مفردات: الأفعوان، العدو، الطريق، النهار، أين،...» وبذلك تحققت خاصية التشظي الدلالي للكلمة الشعرية، فيحدث ذلك الصراع والتوتر بين معنى الكلمة في بيئتها النُصية ودلالاتها المعجمية. من جهة أخرى تنوعت العلاقات الدلالية بين الترادف والاشتغال والتضاد، غير أن الاشتغال شكَّل العلاقة المهيمنة على الصعيد المعجمي، وعلى صعيد الرؤية الكلية انتصر النص لرؤية استسلامية تحت ضغط المكان (المجتمع) كما لو أن النص كان إقراراً بذلك .

الفصل الثالث

المستويان النحوي والصرفي في القصيدة الحديثة

تمهيد:

يتأسس الفصل الثالث من محورين للنشاط النقدي في القصيدة الحديثة:

أ - المستوى النحوي للنص بما يتضمن من ظواهر نحوية من حيث البنيات والدلالات وأدوات الربط والوظيفة الشعرية، وعلاقتها بالرؤية العامة.

ب - المستوى الصرفي للنص، وفيه نعالج الظواهر الصرفية: صيغ الأفعال أولاً، وصيغ الأسماء ثانياً، بُنيةً ودلالةً، ثم محاولة ربطها بالبنية الدلالية الكبرى بالرؤية العامة. وأخيراً خاتمة، نجمل فيها نتائج القراءة النقدية.

سَنُمَثِّلُ القراءة، هنا، استمراراً لما أنجز على الصعيد النظري والتطبيقي للفصل الثالث (المستويين النحوي والصرفي في القصيدة التقليدية) من الباب الأول، مع الأخذ بعين الاعتبار ما تمتاز به القصيدة الحديثة من استغلال أقصى الإمكانيات والاحتمالات التي يتيحها النظام النحوي للغة في بُنية النص الشعري، ويعود ذلك إلى تحرُّر القصيدة الحديثة من كثير من أعرافها وتقاليد النمطية، الأمر الذي يمنح النص الشعري، بوصفه بنيةً تركيبية/نحوية، أواصر علائقية مع الرؤية العامة للشاعر/الشاعرة، نظراً لانبثاق النص عن التجربة الوجودية، على عكس القصيدة التقليدية التي تسهم أعرافها وتقاليد الأجناسية في تَصْنِيمِ البنى النحوية، وبالتالي يضيق هامش الحرية في اللعب بترتيب الكلمات في نسيج النص، يقول جان كوهن بهذا الصدد: «إن الشاعر، وهو يخضع للقافية والوزن، لا يرتبُ الكلمات وفق رغبته»^(١)، ولذلك ترتفع أسهم التناص التماثلي، إذ يتكفل

١ - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص ١٨٥.

التراث الشعري - عبر آليات الاستظهار والحفظ التي تميّزُ الذهنية العربية - بنقل البنى النحوية المصنّمة من المدونة السابقة (دواوين الشعر) إلى المدونة اللاحقة، فتغدو «القصيدة» لدى الشاعر اللاحق صورةً أخرى و/أو منسوخةً عنها لدى الشاعر السابق، منقطعةً عن التجربة الشعرية والوجودية للشاعر اللاحق. وتعد التجارب الشعرية التقليدية لنازك الملائكة صورة فاقعةً عن هذا التناسل المتماثل بينها وبين القصيدة التراثية على المستويات المختلفة للنص، وأبرزها المستوى النحوي .

إن القصيدة الحديثة بتفكيكها للأعراف الشعرية التقليدية، وبناء أعراف شعرية مغايرة، تتكشف عن بنيات نصية تشي بـ «طاقة النُحو المشعرنة»^(١) في تحقيق الوظيفة الجمالية للنص الشعري إذ إن شعرية الشعر لا تتحقق إلا «بقدر تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة. وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب»^(٢) فما يميز القصيدة الحديثة - في نماذجها العليا - هو السعي نحو نحوية خاصة للبنية الشعرية، وهذا لا يعني التحرر من إसार النظام النحوي، فهذا أمر مستحيل. يحوّل، النص الشعري إلى ما يشبه اللغو، وإنما المقصود اللعب بإمكانيات التقديم والتأخير والحذف . . . ، التي تسمح بها المنظومة النحوية / الصرفية، وهذا بحد ذاته فعل تفكيكي يسمى «إلى غاية واحدة هي تكسير بنية الرسالة»^(٣) وتأسيس ثقوب سوداء في البنية الدلالية للنص، وبالتالي تعميم الخطاب الشعري في فعالية التلقي، الأمر الذي يُخرجُ

١- جان كوهن، م.س، ص ١٧٥.

٢- م.س، ص ١٧٦.

٣- م.س، ص ١٨٩.

المتلقي من الدور السلبي، الذي أُسْنِدَ إليه في النظرية النقدية التقليدية، إلى دور فعال في إنتاج النص معرفياً وتأويلياً في النظرية النقدية الحديثة.

نتكلم هنا، على النماذج العليا للقصيدة الحديثة في تعاملها مع «البعد النحوي». أما فيما يتعلق بالقصيدة الحديثة في مدى استثمارها للطاقت النحوية لدى نازك الملائكة فأمر مرهون بالممارسة التطبيقية على خطابها الشعري. ولتحقيق هذا الإجراء وقع الاختيار على نص «مشغول في آذار - ١٩٦٣» من مجموعة «شجر القمر» الصادرة عام ١٩٦٧.

١- النص: مشغول في آذار^(١)

- يَنَامُ الْوَرْدُ أَوْ يَصْحُو

- وَيَبْسِمُ فِي الْمَدَى لَيْلُ نَدٍ أَوْ يَنْتَشِي صُبْحُ

- سِوَاءُ ذَاكَ أَوْ هَذَا، حَبِيبِي أَنْتَ مَشْغُولُ

- سُدَى مَنِي أوتَارُ تُصَلِّي وتَرَاتِيلُ

- عَلَى مَكْتَبِكَ الْبَارِدِ تَنْكَبُ بِلَا أَحْلَامِ

- وَتَسْرِقُ رُوحَكَ الْأَرْقَامِ

- وَعِنْدَ رِتَاجِكَ الْمَسْدُودِ تَرْتَدُّ الْمَوَاوِيلُ

- وَقَدْ أَضْحَكَ، قَدْ أَبْكَى، وَأَسْهَرَ فِي الدُّجَى وَأَنَامَ

- سِوَاءُ . . . أَنْتَ مَشْغُولُ

- بِأَوْرَاقِكَ، وَالْحَبُّ عَلَى الْمَكْتَبِ مَقْتُولُ،

- أَلَا فَلْتَسْقِطِ الْأَوْرَاقُ وَالْأَقْلَامُ.

* * *

^١ - نازك الملائكة، ٤٧٢/٢، ٤٧١، ٤٧٠.

— وآذارُ النَّديِّ وأنا... وراءَ البابِ

— نُرشُ جبيئَكَ الجَدِّيَّ بالأطيابِ

— تُرْفِرُقُ في دِوَاةِ الحَبْرِ بعضَ تحرِّقِ الموجِ

— وَنُنْجِي خَشَبَ المَكْتَبِ مِنْ بَرْدِ ومن ثَلْجِ

— ونَهْدِيكَ النَّدىَ والعَطْرَ كأسَ شرابِ

— حبيبي فافتح الأبوابِ

* * *

— أنا والقمرُ المشتاقُ جِئْنَا نَطْرُقُ الشُّبَّاكُ

— عَبَرْنَا الصَّخْرَ والأشْوَكَ

— وودياناً من الآهاتِ والأوصابِ

— أتينا هاهنا لنراك .

— وَيَمْضِي الوَقْتُ والأبوابُ تَرْفُضُنَا

— حبيبي المُرْهَقَ المَشْغُولَ إِفْتَحْهَا فَتَحْنُ هُنَا

— أَنَا الشَّمْسُ نَحْمَلُ سُمْرَةَ النَّهْرِ

— وأكواباً من العَطْرِ

— وحُزْمَةَ أنْجَمٍ وَسَنَا

— حبيبي فافتح الأبوابِ، نحن هنا

— جميعاً

— أنتِ، آذارُ، وفرحةُ حَبْنَا، وأنا.

يتشكل النص من ثلاث كتل طباعية، ويستثمر إيقاعياً الوحدات

العروضية للبحر الوافر، وفقاً للإيقاع النفسي، وليس تبعاً للتقليد الشعري، وكان من شأن ذلك توفير حرية توزيع الوحدات العروضية على فضاء البياض، ليعكس إيقاع النص الإيقاع النفسي لدى الشاعرة، نابعاً من التجربة الوجودية، وليس طارئاً عليها. ومن جهة أخرى، ينكشف النص عن حوار خارجي مع نشيد الإنشاد في العهد القديم وعلى الخصوص في الوجدتين (٢) و (٣).

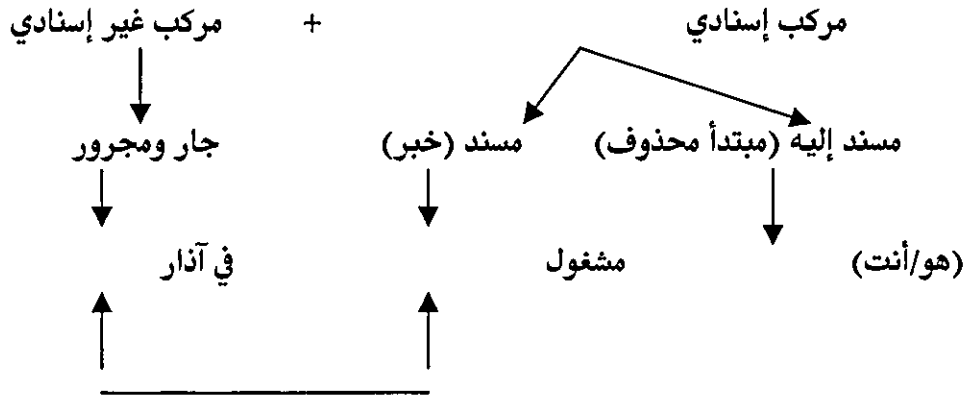
١-١ : المستوى النحوي:

تلتزم القراءة في دراسة المستوى النحوي للنص الراهن بالكشف عن طبيعة الجملة الشعرية من حيث النوع والبنية والدلالة وما تفرضه الجملة الشعرية من فعاليات التقديم والتأخير والحذف ودلالة ذلك، ومن ثم الانتقال إلى «نحو النص» للقبض على كيفية ارتباط البنى الجمالية ببعضها، وكذلك الوقوف على شعرية الانزياح النحوي ودوره في تأمين الوظيفة الجمالية والدلالية للنص الشعري.

١-٢-١ : بنية العنوان: مشغول في آذار

تنتمي جملة العنوان إلى ما يعرف بالجملة الممتدة^(١) وهي التي تنطوي على مركب إسنادي واحد وما يرتبط بأحد عنصريه من مكونات غير إسنادية. وعلى هذا الأساس تتشكل جملة العنوان من:

١- محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية، ص ١٥٣، أسوة بالفصل الثالث من الباب الأول فقد ثابرتنا في اعتمادنا على هذا المرجع من حيث تقسيم الجملة اللغوية إلى: الجملة البسيطة والممتدة والجملة المزدوجة والمتعددة والجملة المركبة والمتداخلة والمتشابهة، وذلك لما يتميز به هذا التقسيم من سهولة في عملية الإجراء النقدي .



إن مايلفت الانتباه في البنية التركيبية للعنوان هو انبناؤه وفق «الحذف» بتغيير «المسنند إليه». وهذا الحذف أُجري لدواعٍ نحوية وأدبية، أما من الناحية النحوية، فيجوز حذف المسند إليه (= المبتدأ) إن دل عليه دليل، أو يكون حضوره العلامي غير مبرر مادام سياق الجملة مع المسند (=الخبر) يحيل المتلقي إليه، فالخبر، هنا، اسم مشتق (اسم مفعول) يتضمن معنى الوصف و «يتحمل ضميراً يعود على المبتدأ»^(١) المحذوف المقدر بضمير منفصل «هو أو أنت». أما من الناحية الأدبية، فالحذف تقنية استراتيجية يلجأ إليها منتج الرسالة الأدبية بغية تحقيق أهداف ومقاصد عديدة. وبهذا الصدد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى أهمية الحذف في النظم: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيهة بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تُبْن»^(٢). وبهذه الرؤية لعبد القاهر الجرجاني لظاهرة «الحذف» ندخلُ فضاء اللغة الأدبية التي

١- الشيخ مصطفى الغلايني، جامع الدروس العربية، ٢٦٣/٢.

٢- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٢٩.

تنزع نحو ترك فجوات في نسيج النص، لأن الصمت أبلغ النطق، والسكوت عن الشيء يدفع متلقي الرسالة الأدبية إلى السؤال والتأويل وسدّ الفجوة، وعليه فلو حضر المسند إليه علامياً في بنية العنوان:

(أنت) مَشْغُولٌ في آذار

لاحتاز على اهتمام المتلقي، واكتفى المسند بدور الإخبار، وتحول من دال مولدٍ يحيلنا على المسند إليه المحذوف إلى دالٍ خامدٍ، وبذلك ينأى تركيب العنوان بنفسه عن المجال الأدبي، ليلج مجال عبثية الصياغة غير أن حذف «المسند إليه» هنا دفع بـ «المسند» أن يتموضع في موضع بؤري، ويشغل اهتمام المتلقي، أي أن «الحذف» يلح على حضور المتلقي، بوصفه حضوراً مؤؤلاً «إذ يتيح للمتلقي أن يتدخل مباشرةً بإحضار الغائب (المحذوف) اعتماداً على السياق وقرائنه الإشارية»^(١)، وهو ما يمكن تلمسه من سياق عنوان النص قيد القراءة. فالمسند جاء اسماً مشتقاً، وهو غالباً ما يتحمل - كما أشرنا - ضميراً مستتراً يعود على المسند إليه «المحذوف»، وذلك لكون المشتقات تمارس دور الفعل في البنية التركيبية للجملة العربية.

إن «الحذف» على المستوى البلاغي، يسمح بممارسة الاقتصاد على العبارة الأدبية، أي ينقذ اللغة الأدبية من عبث الصياغة، فمادامت القرينة السياقية تحيل المتلقي على العنصر الغائب، فإن حضوره يطيح بالقيمة الشعرية للغة الأدبية، ويجعلها واضحةً، ومثل «هذا الوضوح في الخطاب الأدبي يبعده عن كثافته، ويعود به إلى الشفافية»^(٢). ومن هنا نفهم القانون

١ - محمد عبد المطلب، البلاغة العربية (قراءة أخرى)، ص ٢١٧.

٢ - م. ن.، ص. ن.

البلاغي بخصوص حذف المسند إليه: «الاحتراز عن العبث»^(١) الذي يحدُّ من حضور المسند إليه ما دام يُفهم من سياق البنية اللغوية «حيث يكون حضوره في الخطاب إسقاطاً للأدبية بالوقوع في هوة العبثية»^(٢). ولذلك لو انطلقنا في قراءة العنوان من حضور المسند إليه: (أنت مشغول في آذار)، لوجدنا أنفسنا إزاء بنية إبلاغية، لاتسمح بسؤال التأويل، وتمنحنا دلالةً مكتملة نظراً لحضور ركني الجملة: المسند والمسند إليه، فيغيب دور المتلقي، ويتم إهدار أدبية اللغة Literariness التي تجنح عادة نحو التعميم والتكثيف والإطاحة بالوظيفة التواصلية للغة في فعاليتها اليومية والقاموسية .

ومن جهة أخرى، فإن تقنية الحذف النحوي تُعدُّ إحدى تقنيات «العنونة الأدبية» وهذا يعني أن العنوان بما يتميز به من تكثيفٍ دلالي واقتصادٍ علامي، يشكل فضاءً أدبياً لاشتغالات «الحذف النحوي» نظراً لكونه العتبة الأولى التي يطأها المتلقي تمهيداً للدخول إلى بيت النص، إذ يسهم الحذف في التركيبة على تعميق الفجوة، وجرُّ المتلقي إلى تأسيس السؤال. وعليه فالحذف في بنية عنوان النص قيد القراءة، يدفعنا إلى السؤال: من المشغول؟ ولماذا؟ وبهذا السؤال - الكمين تكون الشاعرة قد قبضت على قارئها وأودعته عالم النص .

١-٢: الوحدة النصية الأولى:

١- يَنَامُ الْوَرْدُ أَوْ يَصْحُو

١- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص ١٢٣.

٢- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، ص ٢١٧.

٢- وَيَبْسِمُ فِي الْمَدَى لَيْلُ نَدٍ أَوْ يَنْتَشِي صُبْحُ

٣- سِوَاءُ ذَاكَ أَوْ هَذَا، حَبِيبِي أَنْتَ مَشْغُولُ

٤- سُدَى مَنِي أَوْ تَارُ تُصَلِّي وَتَرَاتِيلُ

٥- عَلَى مَكْتَبِكَ الْبَارِدِ تَنْكَبُ بِلَا أَحْلَامِ

٦- وَتَسْرِقُ رُوحَكَ الْأَرْقَامُ

٧- وَعِنْدَ رِتَاجِكَ الْمَسْدُودِ تَرْتَدُّ الْمَوَاوِيلُ

٨- وَقَدْ أَضْحَكَ، قَدْ أَبْكَي، وَأَسْهَرُ فِي الدُّجَى وَأَنَامُ

٩- سِوَاءُ . . . أَنْتَ مَشْغُولُ

١٠- بِأَوْرَاقِكَ، وَالْحَبُّ عَلَى الْمَكْتَبِ مَقْتُولُ،

١١- أَلَا فَلَئْسَ قَطِ الْأَوْرَاقُ وَالْأَقْلَامُ.

١-٢-١-١: البنية الجمالية:

بالنظر إلى الوحدة النصية الأولى يمكننا إعادة كتابتها تبعاً للجمل التي تكونها، تمهيداً لقياس الانزياح النحوي عن المسار التداولي من جهة، وتحديد هذا الانزياح من حيث دوره في توفير الوظيفة الجمالية للنص.

ج١- ينام الوردُ ← جملة بسيطة

ج٢- يصحو ← جملة بسيطة

ج٣- يبسمُ في المدى ليلُ ندي ← جملة ممتدة

ج٤- ينتشي صبْحُ ← جملة بسيطة

ج٥- سواءُ ذاكَ ← جملة بسيطة

ج٦- (سواءً) هذا ← جملة بسيطة

- ج٧- أنت مشغولُ ← جملة بسيطة
- ج٨- سدىً في أوتار تصلي وتراتيلُ ← جملة مركبة
- ج٩- على مكتبك البارد تنكبُ بلا أحلام ← جملة ممتدة
- ج١٠- تسرق روحك الأرقامُ ← جملة ممتدة
- ج١١- عند رتاجك المسدود ترتدُ المواويلُ ← جملة ممتدة
- ج١٢- قد أضحكُ ← جملة بسيطة
- ج١٣- قد أبكي ← جملة بسيطة
- ج١٤- أسهرُ في الدجى ← جملة ممتدة
- ج١٥- أنامُ ← جملة بسيطة
- ج١٦- سواءُ ← جملة بسيطة
- ج١٧- أنت مشغولُ بأوراقك ← جملة ممتدة
- ج١٨- الحب على المكتب مقتولُ ← جملة ممتدة
- ج١٩- ألا فلتسقط الأوراق ← جملة بسيطة
- ج٢٠- (فلتسقط) الأقلام ← جملة بسيطة

تنبني «الوحدة النصية الأولى» جملياً على ثلاثة أنواع: جملة بسيطة،
 أي المؤلفة من «مركب إسنادي» سواء أكان «مبتدأ وخبراً» أو «فعلاً وفاعلاً» أو
 جملةً ممتدة، وهي التي ترتبط فيها مركبات غير إسنادية «المفعول به،
 والظرف، والجار والمجرور . . . ، بـ «مركب إسنادي» وأخيراً جملة مركبة
 تتكون من مركبين إسناديين .

يبدأ النص بجملة بسيطة «ينامُ الورد» مكوّنة من مركب إسنادي: فعل

مضارع + فاعل، أي أن الارتباط بين المسند والمسند إليه يتم وفق علاقة الإسناد «بين معنيين بلا واسطة لفظية، لأنها علاقة وثيقة تشبه علاقة الشيء بنفسه»^(١). وإيراد الجملة على هذا النحو يطابق السنن المعيارية، غير أن ما يلحظ على المسند إليه هو اقترانه بـ «أل» التعريف، التي من خواصها إخراج «الكلمة» من فضاء المطلق إلى فضاء المحدد، وهذا ما يوحي و/ أو يوهم المتلقي بأنه على دراية بالمعرف به، الأمر الذي يضاعف من التصاقه بالحدث الشعري، فتعريف المسند إليه بـ «أل» التعريف «يمارس فاعليته باستحضار طرفي الاتصال: المبدع والمتلقي معاً»^(٢) كما لو أن حقل التجربة الوجودية واحد، وثمة بروتوكول معرفي بين الطرفين. وتلي هذه الجملة البسيطة أخرى من النوع ذاته «يصحو» إذ ترتبط بالأولى بأداة العطف «أو»: ينام الورد أو يصحو.

والربط بـ «أو» أفاد جانبيين، فهي «تُشرك في الإعراب لا في المعنى»^(٣) بدليل التناقض الدلالي بين الفعلين المتعاكسين على صعيد المعنى: ينام = يصحو، والإشتراك في الحالة الإعرابية، فكلا الفعلين ينزع نحو الرفع، هذا في الجانب الأول، أما في الجانب الثاني نجد أن الربط بالأدوات يجري عادة في اللغة العربية خشية «اللبس في فهم الانفصال بين معنيين، أو اللبس في فهم الارتباط بين معنيين»^(٤). فاللغة العربية تنزع نحو استثمار آليات ثلاث في بناء الجمل، وهي: الارتباط الذي يتحقق دون واسطة لفظية،

١- مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ص ١٦٦.

٢- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية (قراءة أخرى)، ص ٢٣٢.

٣- المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، ص ٢٧٧.

٤- مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط . . . ، ص ١٩٥.

والانفصال والربط الذي يتحقق بين جمل النص بمجموعةٍ من الأدوات اللفظية، ومنها أدوات العطف. وأهمية «أو» في الربط بين ج ١ وج ٢ تتأتى لكونه بمثابة «قرينة لأمن اللبس في فهم الانفصال»^(١) وفي الواقع فإن الربط بأدوات العطف عموماً يشكل «قرينة على انعدام الارتباط وانعدام الانفصال بين المتعاطفين»^(٢) أي حال وسطى بين الارتباط والانفصال. فمن الصعب تقبل الجملتين (١) و (٢) وفق الافتراضين الآتين:

ينام الوردُ يصحو، أو: ينام الورد. يصحو الوردُ.

فإذا كان الالتباس الدلالي يغشى الافتراض الأول على نحو واضح، فإن الافتراض الثاني يعاني من الترهل وأبعد ما يكون عن ظاهرة الاقتصاد أو التكتيف الأدبي. ومن هنا، فإن الربط بـ «أو» يمنع من الترهل، ويزيل الالتباس بين الفعلين عبر الاشتراك في الإعراب والاختلاف في المعنى.

أمّا على صعيد البنية، فإن ج(٢) تقوم وفق علاقة إسنادية من مسند ومسند إليه (ضمير مستتر)، وبإضمار المسند إليه يتحوّل الفعل «يصحو» على عكس الفعل «ينام» من فعلٍ خامدٍ إلى مولّد، إذ يدفع المتلقي إلى التأوّل النحوي بالبحث عن المسند إليه = الفاعل المضمر.

ينتقلُ النَّصُّ بعد ذلك من جملة بسيطة إلى أخرى ممتدة:

ويَبَسُّمُ في المدى ليلٌ ندى = ج(٣).

وترتبط هذه الجملة بالسابقتين بالأداة «الواو» كونها «مشاركة في الإعراب والحكم»^(٣). والحكم الإعرابي للفعل يبسمُ هو ذاته للفعلين «ينام»

١- م. ن، ص. ٢٠٠.

٢- م. ن، ص. ن.

٣- المرادي، الجنى الداني، ص. ١٥٨.

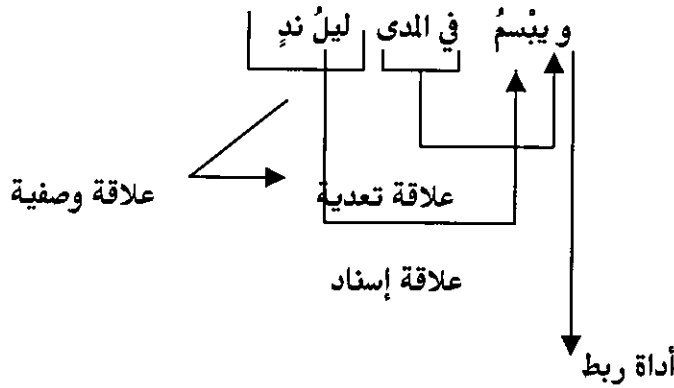
و« يصحو» في ج ١ وج ٢، وعلى الصعيد البنائي للجملة، نجدها تنبني وفق التقديم والتأخير، بتأخير ذكر المسند إليه بعد المسند (=ليلٌ ندي) وتقديم مركب الجار والمجرور عند (= في المدى)، لأن القاعدة المعيارية تفترض المواقع الآتية:

وَيَبْسُمُ لَيْلٌ نَدِيٌّ فِي الْمَدَى.

ويُعَدُّ التقديم والتأخير من التحولات التي تُصِيبُ الجملة العربية بتغيير المواقع الإعرابية/الأصلية إلى مواقع طارئة/، وذلك لغايات دلالية وشعرية محدّدة، ذلك أنّ الخطاب الشعري لا يؤسس كينونته إلا بإحداث تغييرات في البنى المعيارية النحوية للجملة، وهو بذلك يغيّر من طريقة تلقي الجملة من حيث الترتيب الموقعي للفئات النحوية. وعليه، فإنّ تبادل مركب الجار والمجرور أو الفضلة (= في المدى) والمسند إليه (= ليلٌ ندي) موقعهما المعتادين من شأنه تركيز اهتمام المتلقي على الجار والمجرور وتهميش «المسند إليه»، لأن الخطاب هنا يُظهِرُ ما ينجم عن تأثير المسند إليه.

(يبسمُ) وليس المسند إليه، ولذلك قُدِّمَ مركبُ الجار والمجرور (= في المدى)، لأن الإبقاء عليه في موقعه الاعتيادي، يُضعِفُ من جماليات هذا التأثير سواء على مستوى الدلالة أو الإيقاع الموسيقي، فتقديم الجار والمجرور يسهم على نحو فعالٍ في إكساب المكان (= في المدى) أهمية دلالية تحوز على اهتمام المتلقي. وعلى صعيد الارتباط بين عناصر هذه الجملة المتقدمة، نجد أنّ العلاقة بين المسند (الفضلة) تتحقق عن طريق علاقة التعدية، فلما كان الفعل (يبسمُ) يندرج ضمن الأفعال اللازمة، أي يعجز عن

الاقتران بالمفعول به، فإنه لجأ إلى حرف الجر (في) للوصول إلى ما يقع في موقع «المفعول»، كما أن التعدية بحرف الجر «في» يمنح دلالة مكانية للجملة، وذلك لأن «الدلالة الظرفية»^(١) من المعاني الأساسية التي يتمتع بها حرف الجر «في» عبر إتاحة الفرصة للربط بين حدث ومكانه أو زمانه. وللوقوف على كيفية الارتباط بين عناصر الجملة الممتدة نقدم الترسيمة الآتية:



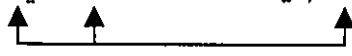
وهكذا يتحقق الارتباط بين مكونات الجملة الممتدة استناداً إلى علاقات ثلاث: علاقة التعدية بحرف الجر فيخرج الفعل وفقها من اللزومية إلى التعددي فيمتد المعنى ويتوسع، وثانياً، علاقة الإسناد وهي نواة الجملة بين الفعل والفاعل، وعليها يتوقف مفهوم الامتداد، وثالثاً العلاقة الوصفية بين الموصوف (ليل)، والصفة (ندي)، وتؤدي في فعاليتها الدلالية إلى «إزالة ما في المنعوت من إبهام، ببيان معني فيه لا ببيان حقيقته»^(٢). ثم يعطف لنا النص جملة بسيطة ترتبط مع ج(٣) بأداة العطف «أو» إن تؤمن الاشتراك في

١- المرادي، الجنى السداني في حروف المعاني، ص ٢٥٠، يذكر المؤلف تسعة معانٍ لـ"في"، الظرفية، والمصاحبة، والتعليل والمقايسة، وبمعنى "على" والباء وإلى ومن... الخ. ص ٢٥١، ٢٥٢.

٢- مصطفى حيدة، نظام الارتباط والربط...، ص ١٨٢.

الإعراب المعنى:

ويبسمُ في المدى ليلٌ ندى أو ينتشي صبِحُ




ثمة اشتراك بين الفعلين «يبسمُ» و«ينتشي» في الإعراب والمعنى، فكلا الفعلين يتوسلان بالرفع لتحقيقِ الوظيفة النحوية، وعلى صعيد المعنى يشير الفعلان إلى مقوّم دلالي مشترك: [+ سرور]، وبهذا الشكل تتطابق الجملتان (٣) و(٤) في التركيب والدلالة.

إنّ التحقق في الجمل الأربع المدروسة يكشفُ عن تناسلها من بنية

مجردة واحدة:

ينامُ الوردُ
يصحو (الورد)
يبسمُ ليلٌ في المدى
ينتشي صبِحُ

← فعل مضارع مرفوع + فاعل



فمن جهة أولى تسهمُ البنية النحوية في توفير قسطٍ من الإيقاع الموسيقي عبّر تكرر البنية ذاتها في الجمل الأربع، وعلى المستوى الدلالي توفرُ البنية النحوية توازناً دلالياً بالتضاد ينام = يصحو، تارةً، وبالتماثل يبسمُ = ينتشي، تارةً أخرى، ونُخرجُ من ذلك بنتيجةً أولية، وهي أنّ الخطاب الشعري لا يبني وفق هندسة إيقاعية فحسب، وإنما ينزع نحو هندسة

المعنى أيضاً، وفي ذلك يتغاير نحو النص الشعري عن النحو العام.

بعد هذه الجمل الفعلية التي أضفت دينامية على بدايات النص الشعري، تتدفق مجموعة من الجمل الاسمية أو التي تبدأ بـ«الاسم» لتحدّ من تدفق الجمل الفعلية السابقة، وتمنح النص فضاءً ثابتاً، فالسطر الثالث:

سواءً ذاك أو هذا، حبيبي، أنت مشغولٌ

يتضمن ثلاث جملٍ بسيطةٍ تقوم وفق علاقةٍ إسنادية بين المسند والمسند إليه:

	المسند	المسند إليه
	↓	↓
← ج (٥)	سواء	ذاك
← ج (٦)	(سواء)	هذا
← ج (٧)	مشغولٌ	أنت
	(خبر)	(مبتدأ)

إنّ الجملتين سواءً ذاك أو هذا، قائمتان على تأخير المسند إليه وتقديم المسند. فالتقديم أو التأخير «لا يردُّ اعتباراً في نظم الكلام وتأليفه، وإنّما يكون عملاً مقصوداً يقتضيه غرض بلاغي أو داعٍ من دواعيها»^(١). فما الداعي إلى تقديم المسند (سواء) على المسند إليه (ذاك أو هذا). إن لفظه «سواء» تأتي بمعنى الاستواء لتدل على استواء الشيء وضده^(٢)، وبهذا المعنى جاءت دلالة اللفظة في النص القرآني: «إنّ الذين كفروا سواءً عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرتهم لا يؤمنون»^(٣). فالإنذار وعدمه شئ واحد بالنسبة للكافرين، ولذلك

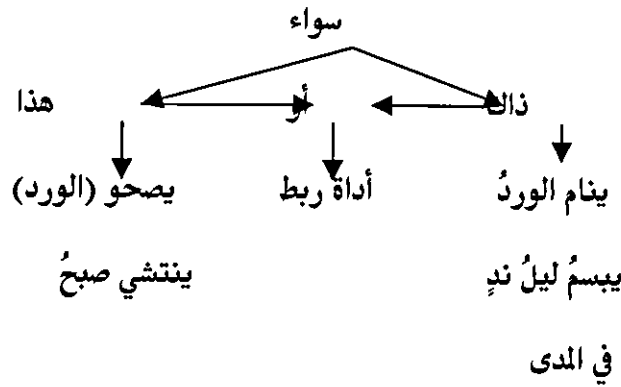
١- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم المعاني)، ص ١٣٦.

٢- محي الدين درويش، إعراب القرآن الكريم وبيانه مع (١)، ص ٤٢.

٣- سورة البقرة/٦.

جاء الإخبار عن ذلك مرافقاً بالتعجب والإنكار.

وفي النص يلحظ أن تقدم الخبر جاء لغرض الإنكار من فعل "الحبيب" فهو في الحالات الأربع: نيامُ الورد أو صحوه، وابتسام الليل أو انتشاء الصباح، مشغولٌ عن المتكلمة، فالعرض البلاغي من تقديم الخبر تمثُّل بالتعجب من فعل الحبيب في انشغاله عن الكلمة وعدم اهتمامه بها. فالحالات الأربع سواء لديه:



وإذا كانت "أو" تؤدي إلى ربط جمل النص عن طريق الاشتراك في الإعراب حيناً أو الإعراب والمعنى حيناً آخر، فإن أدوات الإشارة «ذاك/ هذا» تربطان الخطاب بالعالم من جهة، بتعيين المشار إليه و« توجيه الانتباه إلى موضوعها بالإشارة عليه...»^(١) وهما بهذا الفعل تساعدان المتلقي على تحديد المرجع وضبط السياق الإشاري للنص^(٢). ومن جهة أخرى يتم الربط بين الجملتين (٥) و(٦) بأداة العطف «أو» بل أن الجملتين «سواء ذاك أو هذا» غالباً ما تعاملان على أنهما كائن واحد، لأنه غالباً ما تقترن لفظاً «سواء» بفعلين أو اسمين وفق القاعدة الآتية:

١- الأزهر الزناد، نسج النص، ص ١١٦.

٢- م. ن، ص. ن.

سواء... أم... .

...أو...

... أو / و... .

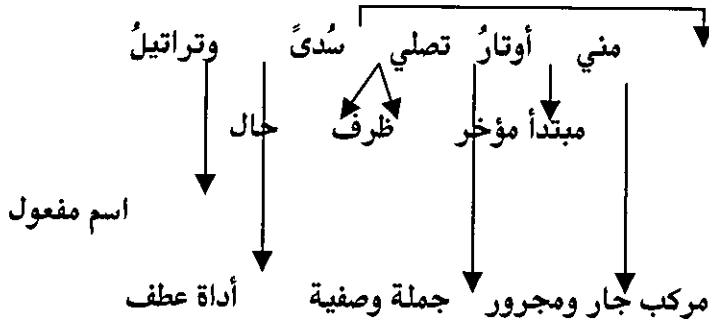
لكن كيف ترتبط الجملة (٧): أنت مشغولٌ ب(٥) و(٦)؟ إن انعدام الربط بينهما أمرٌ تختص به اللغة الشعرية التي تحاول جاهدةً التحرر من الروابط والقيود، وذلك بقصد المغايرة والتفارق عن اللغة اليومية لتحقيق الوظيفة الشعرية للغة، غير أن التجربة النصية تكشف أن النص - أي نصّ - إنما يمرّ بحالاتٍ ثلاثٍ الارتباط والربط والانفصال. وفي الجملة (٧) قيد القراءة، يبدو لنا أن ثمة انفصلاً عن الجملتين (٥) و(٦)، لكنه من السهولة بمكان تقدير أداة ربطٍ بين الجملة (٧) والجملتين (٥) و(٦):

سواءً ذاك أو هذا، حبيبي، فأنت مشغولٌ.

فالجملة (٧) في الأصل جملة استثنائية تأتي الفاء المقدرة لترابطها بالجملتين السابقتين عليها. وكذلك ترتبط الجملتان (٥) و(٦) بأداتي الإشارة (ذاك وهذا)، ليغدو النصّ جسداً يتنامى شيئاً فشيئاً على الصعيد النحوي:

سُدَى مَنِّي أوتار تصلي وتراتيلُ ← جملة مركبة.

بدايةً، تنتمي الجملة إلى النوع المركب الذي يتركب من مركبين إسناديين، كما أنها مُنزاحة عن بنية مفترضة:



وبناءً على البنية المفترضة نجد أن «سدى» سواء أكانت حالاً أم ظرفاً أزيحت عن بداية التركيب، وذلك للتأكيد على حال ظرف المتكلمة في انشغالها بالحبیب، فلو حافظت كلمة «سدى» على موقعها الاعتيادي، لاتجه اهتمام المتلقي نحو الجملة الاسمية «مني أوتار» دون الحال أو الظرف، في حين أن الشاعرة تبتغي توصيف الإهمال الذي تعانيه من عدم انشغال الحبيب بها، ولذلك كان تقديم فئة الحال /الظرف إلى بداية التركيب، ومن هنا فالتحول الذي «ينتاب متعلقات الفعل عموماً من حيث التحرك الأفقي بالتقديم أو التأخير،(..) يكسب الدوال طابعاً مكانياً يؤدي إلى تغير الناتج الدالي»^(١)، أو الانتقال بالناتج الدالي - إلى مركز الاهتمام التبثري، وليؤكد هذا التحول الذي يصيب الفئات النحوية في المواقع الإعرابية، إن المعنى الشعري رهين النحو بل إن «النحو مشغلة الفنانين والشعراء؛ والفنانون هم الذين يفهمون النحو أو هم الذين يبدعون النحو، فالنحو إبداع»^(٢) وجماليات الخطاب الشعري تبرز في خرق القواعد المعيارية للنحو، وبنيبتها من جديد لتتساقق الدلالة مع التحولات النحوية الجارية على القاعدة المعيارية. أمّا عن هذه الجملة المركبة عما سبقتها من الجمل، فتتلاشى أدوات الربط التقليدية، ويبرز الربط السياقي من حيث إشارة

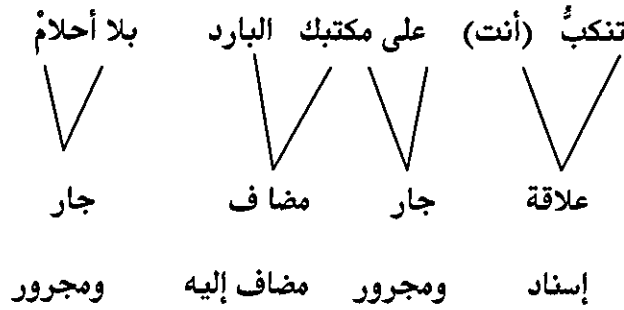
١- محمد عبد المطلب، البلاغة...، ص ٢٤٨.

٢- مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص ٢٥٤.

الجملة المركبة (٨) إلى الإهمال الذي تجد فيه المتكلمة نفسها في علاقتها بالحبیب المشغول عنها:

على مكتبك البارد تنكبُّ بلا أحلام ← جملة ممتدة.

تنطوي هذه الجملة على تحوّل نحوي بتقديم متعلقات الفعل (على مكتبك البارد) على الفعل، لأنّ الأصل في مركب الجار والمجرور التموقع خلف الفعل الذي يتوسّل بحرف الجر في حال العجز للامتداد نحو المفعول. وعليه تكون البنية الافتراضية/ المعيارية للجملة:



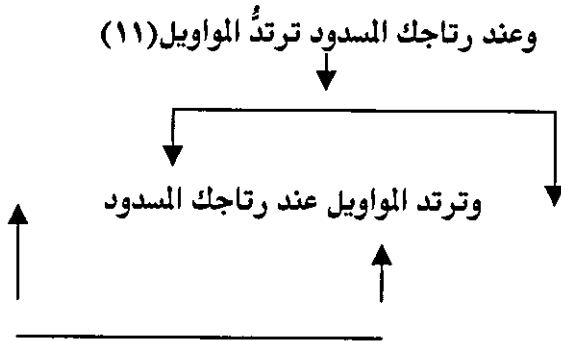
في الجملة الشعرية يكتسبُ (الجار والمجرور) الأول صدارة التركيب، لكي يحدث توازناً إيقاعياً بين السطر السابق والراهن، أي بين سدن من = // . وعلى مَكْ = // ، إذ إن إرجاع مركب الجار والمجرور إلى موقعه الاعتيادي من شأنه إهدار البنية الإيقاعية. ومن الناحية الدلالية يوحي تقديم الجار والمجرور للإشارة إلى انشغال الحبيب بشيء مادي (المكتب البارد) بدلاً من «الحبيبة» ويتضح ذلك باستدعاء جملة مضادة للجملة الراهنة: على الحبيبة تنكبُّ بأحلام .

ويعطفُ النص على الجملة السابقة (٩) جملة فعلية ممتدة (١٠) بأداة العطف "الواو" التي أشركت في الإعراب بين الجملتين "تنكب" و"تسرق"، فأثت الجملة (١٠) كما لو أنها تنمة دلالية للجملة (٩):

وتسرقُ روحك الأرقام .

وتقوم هذه الجملة على ظاهرة تقديم المفعول به وتأخير الفاعل، وهذا ما يوئد انزياحاً نحو ما يسمى لغة الخطاب الشعري الذي لا ينفك في اللعب بالبنى النحوية السائدة والانزياح بها لأغراضٍ دلالية وجمالية وإيقاعية، وفي هذه الجملة يلحظ أن تقديم المفعول به (روحك) كان بقصد تخصيص (الروح) بالشيء المسروق، لأنَّ الروح علامة الحياة والعواطف والمشاعر، فحينما تغيب الروح من الإنسان يتحول إلى كتلة جامدة من الاستجابات الآلية، كما أن دفع، الفاعل «الأرقام» إلى موقع المفعول به كان لسببٍ إيقاعي لكي تأتلف لفظة (الأرقام) مع لفظة " بلا أحلام: ././ = أرقام././ " وبهذا التماثل الصوتي يسهم النحو في ردف البنية الإيقاعية بعناصر صوتية إضافية لتتجاوز اللغة الشعرية في وظيفتها اليومية.

إنَّ النص يتابع انتهاكاته للقواعد المعيارية بقصد إنجاز المغايرة النحوية، كما في السطر (٧)ن بتقديم المركب الظرفي الموصوف على المسند إليه:



ومن ناحيةٍ أولى يتم الربط بين الجملتين (١٠) و(١١) عبر أداة العطف السواو التي تعطف جملة على جملة إن أشركت الجملتين في الإعراب والحكم. ومن ناحيةٍ ثانيةٍ يتحقق الارتباط بين مكونات الجملة وفق أربع علاقات:

١- علاقة الإسناد بين الفعل والفاعل = ترتدُّ المواويلُ.

٢- علاقة الظرفية بين الفعل وظرف المكان " ترتدُّ المواويلُ عندئذ، وارتباط

الظرف بالفعل وثيق:

«لأنَّ الفعل دالٌّ على الحدث، ولا يخلو الحدث عن زمان ومكان»^(١).

٣- علاقة الإضافة = عند رتاجك، ومن المعروف أن العلاقة بين المضاف والمضاف لا تحتاجُ إلى واسطة " وهي علاقة وثيقة"^(٢)، ولذلك أستبعدُ الفصل بين مكوناتها.

٤- علاقة الوصفية : رتاجك المسدود، وهذه العلاقة تحدث في اللغة لـ

إزالة ما في المنعوت من إبهامٍ، ببيان معنى فيه، لا ببيان حقيقة"^(٣).

وهكذا تأتلفُ أربع علاقاتٍ نحوية بين المكوّنات لخلق جملةٍ ممتدة، لكن الشاعرة تجري تحوّلًا في البنية النحوية بتقديم الفضلة (الظرفية والإضافة والوصفية) على المسند والمسند إليه. ووفق ما ترى هذه القراءة فإنّ التقديم في الجملة تكون للتخصيص، بوضع "الحبيب المشغول" في مركز اهتمام المتلقي، لتفسير انشغاله، فمكتبه باردٌ بلا أحلام وروحته سرقتها الأرقام، الآن رتاج الباب مسدود، وربما يكون التقديم في أحوال كثيرة - وعلى الخصوص بالنسبة لمترقات الفعل - عدا الاختصاص، يكون لمراعاة نظم الكلام، ولاسيما وأنّ الشعر الكلاسيكي وشعر التفعيلة يستثمرن التوازي التركيبي على نحو لافت لإحداث الإيقاع الصوتي.

ينقلنا النص بعد تخصيص "الحبيب المشغول" بالكلام إلى التركيز على

١- مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط، ص ١٧٤،

٢- م. ن، ص ١٦٨.

٣- م. ن، ص ١٨٢.

الذات المتكلمة، فتكثرُ الجمل الفعلية البسيطة التي ترتبطُ بالجمل السابقة
عن طريق الواو الاستئنافية:

وقد أضحكُ، قد أبكي، وأسهر في الدجى أنام.

من الناحية التركيبية يُلاحظ أن ثلاث جملٍ تنتظم وفق علاقة إسنادية
مسند + مسند إليه، وهي جمل معطوفة على بعضها بالربط "الواو" أما
الجملة "أسهر في الدجى" فتتشكل من علاقة إسنادية + مركب جار
ومجرور، إذ يتعدى الفعل بحرف الجر "في" وبذلك تكون الجملة ممتدة. أما
من الناحية الدلالية، فتخلق الجمل الأربع محاورين دلاليين قائمين على
التضاد:

قد أضحكُ = قد أبكي ← أداة + فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر)
أسهر = أنام ← Ø + فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر)

إن تكرار الصيغة النحوية ذاتها (فعل مضارع + فاعل) يكشف عن كيفية
ممارسة الخطاب الشعري للنحو في إنتاج الدلالة الشعرية عبر هندستها
بالتضاد، وفي الوقت ذاته توفير طاقة موسيقية تلفت انتباه المتلقي إلى الكلمة
في الجملة الشعرية. وهذا ما تمارسه الجملة الشعرية الراهنة عبر رصد
الأحداث التي تمرُّ بها «المتكلمة» في علاقتها بالحبيب المشغول، فهذه
الأحداث: الضحك، والبكاء والسهر والنوم لاتشكل شيئاً ذا بال (سواء . .
أنت مشغول).

والسطر الشعري هنا يأتي كتأكيد لفظي للسطر الثالث في بداية الوحدة
النصية:

سواءً ذاك أو هذا، حبيبي، أنت مشغول.

والملفت للانتباه هو التعويض عن اسمي الإشارة المحذوفين والمنادى بنقاط (...) للإشارة إلى المحذوف، وحذف المسند إليه (ذاك)، بوصفه مبتدأً مؤخراً قد جرى للاحتراز عن العبث كما يشير القانون البلاغي، فعندما تتوفر القرائن السياقية على المحذوف، فليس ثمة من داع لذكره، لأن حضوره يكون سبباً لترهل الخطاب وهو ما يناقض قانون اللغة الشعرية القائم على مفهوم هندسة المعنى والصوت والاقتصاد العلامي .

أما السطر ما قبل الأخير، فيبدأ بمركب جار ومجرور متعلقين بالخبر «مشغول» في الجملة السابقة، وهذا ما يفترض بنا قراءة السطر ما قبل الأخير بما يسبقه ويليه من الجمل :

سواءً . . . أنت مشغولُ

بأوراقك، والحب على المكتب مقتولُ،

ألا فلتسقط الأوراق والأقلام.

إن مايلفت الانتباه هو تقديم الجار والمجرور على الخبر في الجملة الممتدة « والحب على المكتب مقتولُ» فتبعاً للقاعدة المعيارية يلحق «الجار والمجرور» بالخبر، وتقدمه قد لا يكون إلا لغاية دلالية أو نظامية. إن تقديم مركب الجار والمجرور «على المكتب» جاء لإشارة إلى احتياز الحياة اليومية بما فيها من انشغالات مادية (هذا ما توحى به كلمة المكتب) على اهتمام الحبيب وإبعاده عن العاشقة، وبذلك تكون «الحياة المادية» سبباً في قتل الحب. وتنتهي الوحدة النصية بجملة بسيطة «ألا فلتسقط الأوراق» . إذ تفيد

«ألا» هنا، معنى التخفيض، وكان لابد أن ينتهي النص على مستوى الحدث الشعري بحدث التنديد أو بجملة أمرية تفيد التنديد بممارسات «الحبيب المشغول» وعدم مبالاته بأحوال العاشقة، لكن الجملة الأمرية لم تصف شيئاً، إذ كان بإمكان الشاعرة الإكتفاء بالجملة ما قبل الأخيرة: «والحبُّ على المكتبِ مقتولٌ» ليصل المتلقي إلى النتيجة ذاتها دون الجملة الأمرية .

وعلى العموم تنزع الوحدة النصية الأولى على مستوى البنية الجمالية إلى استثمار جمل بسيطة وأخرى ممتدة بالدرجة الأولى وجمل مركبة في الدرجة الثانية لإنجاز جسد الخطاب، وعلى صعيد علاقة النحو بالوظيفة الشعرية، ساهمت الانزياحات النحوية من خلال التقديم والتأخير والحذف بتبئير بعض الدلالات لغايات نظمية (شعرية) وجمالية. أما الروابط التي جسدت الخطاب في كتلة متماسكة فقد تنوعت، وهذا ما سنتناوله في الفقرة القادمة مع الإشارة إلى ملامستنا لهذه الروابط أثناء التحليل الجملي لغايات جزئية، وفيمايلي مقارنة عامة لها:

١-٢-٢: روابط النص:

لا يتحمل «نحو النص»^{*} Grammar of the text مسؤولية جمل النص من حيث البنية والدلالة، وعلاقة ذلك باستراتيجيات إنتاج الخطاب الشعري فحسب، وإنما يتحمل تفسير كيفية الترابط النصي بين جمل النص. وكنا قد أشرنا أن ثمة مفهومات ثلاثة تتحكم في بنية النصوص: أ- الارتباط الذي

* - ينتمي "نحو النص" إلى "علم النص" الذي بدأ ينشط في السنوات الأخيرة، ويمرّز هذا النشاط عدم قدرة النحو المعياري على تغيير الترابطات الجميلة في النص ويرز في هذا المجال، كتاب تون أ. فان ديك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاص، ص ٣٩، ٤٥، ٢٧٢، وصفحات أخرى.

يخص بنية الجملة الواحدة، إذ «ينشأ بين المعنيين داخل الجملة الواحدة، أو بين الجملتين، إذا كانت العلاقة بينهما وثيقة، تشبه علاقة الشيء بنفسه، فتغني تلك العلاقة عن الربط بأداة»^(١). وهي العلاقة التي تحكمت بتحليل البنية الجمالية في المبحث السابق. وفي الانفصال وهو يشير إلى «انعدام العلاقة بين المعنيين، يستوي في ذلك انعدامها بين الجملة وما يجاورها من جملة، وانعدامها بين المكون وما يجاوره من مكونات. وإذا كانت العلاقة منعدمة بين طرفين، فلا حاجة إلى الربط بينهما»^(٢)، وجـ- الربط وهي الأداة/ الوسيلة التي تربط بين الارتباط والانفصال، فيكون النص والربط علاقة تصطنعها اللغة بين المعنيين داخل الواحدة أو بين الجملتين، «لأمن لبس الارتباط، أو لأمن لبس الانفصال.». ^(٣). والمفهوم الأخير هو الذي يعيننا في هذا المبحث. أما أدوات الربط، فقد أشار الباحث مصطفى حميدة في بحثه القيم «نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية» إلى جملة^(٤) منها :

١- الربط بالضمير وما يجري مجراه، ٢- الربط بالأدوات ويشمل: أدوات العطف، وواو الحال، وواو المفعول معه، وأدوات النصب، والحروف المصدرية، وأدوات الشرط وفاء الشرط، وأدوات الاستثناء وحروف الجر . . الخ، واستناداً إلى التوزيع الجملي للوحدة النصية الأولى في (١ - ١ - ٢ - ١) يمكننا تقديم التصور الآتي لعمليات الربط بين جمل النص :

١- مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ص ١٤٦.

٢- م. ن.، ص. ن.

٣- م. ن.، ص. ن.

٤- م. ن. ص ٢٠٢، ٢٠١، ٢٠٠.

ج ١: ينام الورد

الرابط: أو

ج ٢: يصحو:

الرابط: و

ج ٣: يبسم في المدى ليلاً ندي

الرابط: أو

ج ٤: ينتشي صبح

الرابط: ضمير متصل (ك)

ج ٥: سواء ذاك

الرابط: أو

ج ٦: (سواء) هذا

الرابط: Ø

ج ٧: أنت مشغول

الرابط: Ø

ج ٨: سدى مني أوتار تصلي وتراتيل

الرابط: Ø

ج ٩: على مكتبك البارد تنكب بلا أحلام

الرابط: و

ج ١٠: تسرق روحك الأرقام

الرابط: و

ج ١١ : عند رتاجك المسدود ترتدُ المواويل

الرابط: و

ج ١٢ : قد أضحك

الرابط: Ø

ج ١٣ : قد أبكي

الرابط: و

ج ١٤ : أسهر في الدجى

الرابط: و

ج ١٥ : أنام

الرابط: Ø

ج ١٦ : أنت مشغول بأوراقك

الرابط: و

ج ١٨ : الحب على المكتب مقتولٌ

الرابط: ألا - ف

ج ١٩ : لتسقط الأوراق

الرابط: و

ج ٢٠ : (لتسقط) الأقلام

بإلقاء نظرة على التوزيع الجملي للنص تبعاً للروابط التي تربط جملته
وأجزائه يتبين أن الربط بالأداة تحقق (١٢) مرة (أو: ٣ مرات، واو: ٨
مرات، ف: مرة واحدة)، والربط بعبير أداة Ø (٦) مرات، وقبل تفسير ذلك

لا بد من الإشارة إلى القاعدة الأساسية للربط في النصوص إذ يرى الأزهر الزناد، الذي اشتغل على نحو فائق في نحو النص، على أنه «إذا توفر في أي نص جملتان أو أكثر ارتبطت الواحدة منها بالأخرى ارتباطاً بأداة أو بغير أداة»^(١)، وعن هذه القاعدة العامة تتفرع قاعدتان أخريان، الأولى: قاعدة الربط البياني ومفادها «كل جملتين متتاليتين في النص ثانيتهما ببيان الأولى ترتبطان ارتباطاً مباشراً بغير أداة»^(٢)، أي حين تكون الجملة الثانية بياناً للأولى. والقاعدة الثانية: قاعدة الربط الخلفي (بالأداة) وتعني «كل جملتين متتاليتين في النص ثانيتهما تخالف الأولى ترتبطان بأداة ربط»^(٣)، وعليه تكون الجملة الثانية مخالفة للأولى .

لتكن البداية مع أداة الربط (أو) التي تربط بين ثلاثة أزواج من الجمل: أربع فعلية، واثنان اسميتين: ينام الورد أو يصحو .

يبسم في المدى ليل أو ينتشي صبح

سواء ذاك أو هذا . .

فكما يلاحظ يتحقق الربط بـ «أو» وفق قاعدة الربط الخلفي، لأن الجملة الثانية تكون مخالفة للأولى في كل زوج من هذه الجمل في المعنى والدلالة: ينام = يصحو ينتشي صبح، سواء ذاك = هذا.

وإذا كان التضاد بين ج ١ وج ٢ واضحاً، فإن ذلك يتناسب مع إحدى الوظائف الدلالية لـ «أو» من حيث إشراكها بين الجملتين في الإعراب فحسب، غير أن الأمر يختلف مع الزوج الثاني حيث يقترب الفعلان

١- الأزهر الزناد، نسج النص، ص ٢٨.

٢- م. ن، ص. ن.

٣- م. ن، ص. ن.

«يبتسم» و «ينتشي» من بعضهما دلاليًا إلى درجة الترادف، فهل هذا يعني أن «أو» تشرك في الإعراب والمعنى، لكن ذلك يطيح بقاعدة الربط الخلافي من جهة، وأخرى، إننا لم ندخل المسند إليه في كلا الجملتين: «ليل» و«صبح» وبدخولهما في سياق القراءة تستغرق قاعدة الربط الخلافي هذا الزوج أيضاً. أما الزوج الثالث «سواء ذاك أو هذا» فلا يخرج عن قاعدة الربط المذكور، وذلك لأن «ذاك» اسم إشارة يشير إلى البعيد، وهذا للقريب، وهكذا نكون إزاء محورٍ دلالي: بعيد = قريب. وبناءً على ما تقدم تكون «أو» بوصفها أداة عطف قد نظمت ثلاثة أزواج من الجمل في مواجهة دلالية متضادة. وهذا التضاد يعد سمة من سمات اللغة الشعرية، لأنها لا تؤسس وجودها إلا عبر التضادات والتناقضات .

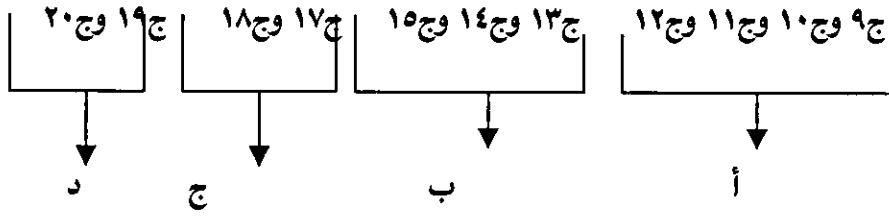
أما الربط بـ «الواو» فقد حصل ٨ مرات في الربط بين أحداث النص. وأول حضور للواو في هذا النص يتموقع في الربط بين الجملتين ج١ وج٢ من جهة وج٣ وج٤ من جهة أخرى، فماذا أفادت الواو هنا ؟ في واقع الأمر يكون المتلقي إزاء أربعة أحداث تحصل بالتعاقب الزمني، الواحد ينتج الآخر:

ينام ← يصحو ← يبسم ← ينتشي

وبذلك تفيد «الواو» عدا وظيفتها الإعرابية «عطف الجمل» الربط بين أحداث النص وفق وقوعها الزمني، فالصحو يعقب النوم، والابتسام يعقب الصحو والانتشاء يعقب الابتسام، وهكذا «يوافق سرد الأحداث في النص تتاليها الكرونولوجي في الزمن الحقيقي أو الفيزيائي»^(١)، أما المواقع

١- الأزهر الزناد، م.س، ص٤٦.

الأخرى التي تؤدي فيها «الواو» دور الرابط بين أحداث النص فهي :



وفي هذه المواقع الأربعة تؤدي «الواو» دور الرابط النصي بين (١١) جملة، وفي المواقع (أ) تعطف جملة على أخرى، أي أن الوظيفة النحوية لها تتحدد بفعالية «العطف» وما يبرر ذلك أن الجمل الثلاثة الأولى من جمل الموقع (أ): تنكب، تسرق، ترتد، ترهن زمن «الحبيب» والأحداث التي تمر بها. لكن مؤشر الخطاب يتغير بين الجملتين ج ١١، وج ١٢ من الإشارة إلى عالم «الحبيب» الإشارة إلى عالم «الذات» :

عند رتاجك المسدود ترتد المواويل

و



قد أضحك، قد ابكي . . .

ولذلك تفيد «الواو» هنا، دلالة الاستئناف: استئناف كلام جديد، ويترتب على هذا الانتقال من مستوى خطابي إلى مستوى خطابي آخر حدث مغاير، فالمستوى الخطابي الجديد يعكس عالم الذات: (قد اضحك)، لأن الاستئناف يعني ابتداء كلام جديد، إن يحدث تغييراً في وتيرة الحدث الشعري .

وفي الموقع (ب) تربط الواو بين ج ١٣ وج ١٤، ج ١٥ على التوالي. وإذا كانت الواو الرابطة بين ج ١٣ وج ١٤ من قبيل العاطفة دون ترتيب، فإن

«الواو» الرابطة بين ج ١٤ وج ١٥ تكون للترتيب والإعراب فالسوم يأتي بعد السهر أي أنها - الواو - تحافظ على التتالي الكرونولوجي بين الحدثين، بالتالي، فالنص في هذا الموقع يحاكي المنطق اليومي على مستوى الحدث. أما الربط الذي تؤديه «الواو» بين ج ١٧ وج ١٨ «أنت مشغول بأوراقك والحب على المكتب مقتول» فيفيد العطف بين الجملتين الاسميتين، فضلاً عن أن ما بعد «الواو» يكون نتيجة لما قبلها على نحو سببي، فالحب مقتول لأنَّ الحبيب مشغول بأمور مادية. والأمر ذاته فيما يتعلق بالدور الذي تؤديه الواو بين ج ١٩ وج ٢٠ إذ تفيد العطف في الإعراب .

ومن الروابط اللفظية الأخرى التي تقوم بوظيفتها في ربط مكونات النص وفقاً لقاعدة الربط الخلافي مانجده ما بين الجملتين ١٩، ١٨، الحبُّ على المكتب مقتولُ / ألا فلتسقط الأوراق والأقلام .

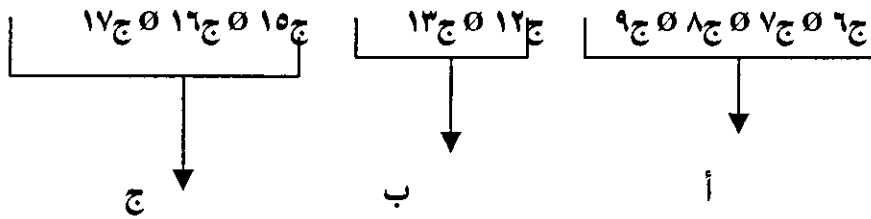
فما الوظيفة التي أدتها على هذا الصعيد؟

يمكن تفسير موقع «الفاء» بكونها زائدة، لأن « دخولها في الكلام كخروجها»^(١) بدليل إن إسقاط «الفاء» لا يؤثر على المعنى: ألا فلتسقط الأوراق والأقلام. أو للاستئناف بدليل ابتداء الجملة بأداة استنتاج «ألا»، غير أن «الفاء» تتضمن معنى السببية، فالإسقاط لم يعلن إلا بعد أحداث متتالية ومضادة لرغبة العاشقة في التواصل، فجاءت الجملة الأخيرة كجواب لما حدث، وعليه لو كُنَّنا الجمل السابقة للجملة الأخيرة في جملة تشكل فعل الشرط لكانت الجملة الأخيرة جواباً للشرط :

^١ - الأزهر الزناد، م.س، ص ٦٦.

إن كنت مشغولاً فلتسقط الأوراق والأقلام
النص

أما الربط بغير الأداة أو ما يسمى بالربط المباشر فيتحقق كما أشرنا إلى أن كل جملتين الثانية منها بيان للأولى، ترتبطان بغير أداة، وتسمى هذه القاعدة قاعدة الربط البياني، ومن هذا النوع ثمة ستة مواقع ربطية بغير أداة بين:



وأولى مواقع الربط في جمل (أ) تظهر بين ج ٦ وج ٧:

سواء ذاك أو هذا، حبيبي، أنت مشغول.

وبناءً على قاعدة الربط البياني، نجد أن انتفاء الرابط اللفظي كان بسبب أن الجملة (٧) كانت بياناً لـ (٦): فلأنك مشغول عني فالأمور سواء لديك، أو يمكن الربط بين الجملتين (٧) و (٦) بالفاء العاطفة تقديراً: سُدى مني أوتار تصلي وتراتيل هي نتيجة لـ (٧). إذ لا فائدة تُرجى من تراتيلي لحبك، ما دمت مشغولاً عني بأمورك، وبالتالي فلا حاجة لأي رابط لفظي. والعلاقة بين ج ٨ وج ٩ تسير وفق قاعدة الربط البياني أيضاً، وذلك لأن ج ٩ بيان لـ ج ٨، وبذلك تشكل ج ٨ رابطاً دلاليّاً بين ج ٧ وج ٩، لأنك مشغول على مكتبك البارد تنكب بلا أحلام، فتراتيلي سدى لا فائدة منها .

وفي الموقع (ب) ينتفي الرابط اللفظي بين (ج ١٢) و (ج ١٣): وقد أضحك،

قد أبكي، حيث يمكن تقدير الرابط بـ «الواو» العاطفة التي تشرك هنا بين الحكم الإعرابي والترتيب، فالبكاء يأتي بعد الضحك أو العكس، من جهة ثانية يحاول الخطاب الشعري، التخلص قدر الإمكان من الروابط اللفظية لإتاحة الفرصة للقارئ للقيام بهذه العملية في الموقع (ج) ينتفي الرابط بين السطر ٨ و٩، ذكرنا السطر وليس الجمل (١٧، ١٦، ١٥) وذلك لأن السطرين المذكورين يستدعيان الأسطر الثلاثة الأولى للوحدة النصية :

وقد أضحك، قد أبكي، وأسهر في الدجى أنام . (٨)

سواء . . . أنت مشغول بأوراقك. (٩)

إن الربط هنا، قائم على الربط البياني فالسطر (٩) يأتي بياناً / توضيحاً للتضادات المؤسسة للسطر (٨): قد أضحك = قد أبكي، أسهر = أنام . وعليه فإلحاحاً لأدوات ربط، تُثقل كاهل النص، وتحد من فعالية المتلقي في التأويل.

وقبل أن نختم هذا المبحث «روابط النص» لا بد من الإشارة إلى أن ثمة روابط أخرى ساهمت في تجسيد عالم الخطاب، حتى يكون قابلاً للتلقي. ومن ذلك الربط بالضمير والتكرار أما الربط بالضمير فكان في المواقع الآتية:

١- سواء ذاك/ سواء . . (سطر ٣-٩)

٢- حبيبي (سطر ٣)

٣- مني . . . (سطر ٤)

٤- مكتبك (سطر ٥)

٥- روحك (سطر ٦)

٦- رتاجك (سطر ٧)

٧- بأوراقك (سطر ١٠)

إن أهمية الضمائر سواء أكانت منفصلة أم متصلة أم مستمرة هي تنظيم عالم الخطاب من خلال إحالتها إلى «الأنا» أو «أنت» أو «هو» . . . وهذه القرائن شرط في فهم الملفوظ وإعطائه معنى لأنها تربطه بالمقام^(١) أو السياق الدلالي للنص، فلو حذفنا هذه الضمائر من النص، لتعذر التواصل مع النص على الصعيد الدلالي، وذلك لكونها تُمفصلُ الخطاب الشعري وتُنظّمه بين «الأنت والأنا». أي تُحيلُ على ذوات أو قوى يتشكّل النصُّ بموجبها أصلاً. وإذا تمارسُ الضمائر هذا الدور الإحالي، فإنها تؤدي دوراً ربطياً يساهم في تماسك النص وانسجامه بنيوياً ودلالياً، فالكاف في السطر الثالث والتاسع، (سواء ذاك أو هذا)، يُحيلُ المتلقي إلى ما سَبَقَ من أحداث متمفصلة بواسطة «أو» العاطفة، فالقسم الأول من الأحداث قبل الواو لعاطفة (ينام، يبسمُ، يمتلُّ ما مضى من الأحداث، وما بعدها من الأحداث يُمتلُّ ما يجري: يصحو، ينتشي، فتأتي «الكاف» في ذاك لتختص بما مضى من الأحداث. وفي الحقيقة يأتلف الضمير (ك) مع اسمي الإشارة « ذا وهذا» في أداء وظيفة إشارية وإحالية، بموجبها يتماسك النص بنيةً ودلالةً .

أمّا ضمير المتكلم «الياء» في كلمتي «جبيني» و«مني» في السطرين (٣) و(٤) فتحيلنا على الذات المتكلمة التي تُشكّلُ بؤرة الخطاب، وعن طريقها يدرك المتلقي الصراع الدائر بين الأنا و«الأنت» ووفقها يتم فرز عناصر النص تمهيداً للتأويل والتفسير. والأمر ذاته بالنسبة لكاف الخطاب في كلمات:

١- الأزهري الزناد، م.س، ص ١١٧.

مكتبك، روحك، رتاجك، بأوراقك، فهي تُربطُ هذه الكلمات بقوة نصية يمثلها «الجيب المشغول» أو «أنت» وهذا الربط يحقق للنص خاصية التماسك البنائي، وكذلك تنظيم عالم الخطاب دلاليًا .

٣-١-١ «الوحدة النصية الثانية»

١ - وآزارُ النَّدي وأنا... وراء الباب

٢ - نرُشُّ جبينكَ الجدِّي بالأطياب

٣ - تُرَقِّقُ في دواةِ الحبرِ بعضَ تحرقِ الموج

٤ - ونُنْجِي خَشَبَ المَكْتَبِ مِنْ بَرْدِ ومن ثلج

٥ - ونهديكَ النَّدى والعِطْرَ كأسَ شراب

٦ - حبيبي فافتحِ الأبواب

٧ - أنا والقمرُ المشتاقُ جِئْنَا نَطْرُقُ الشُّبَّاك

٨ - عَبْرْنَا الصخْرَ والأشواك

٩ - وودياناً من الآهاتِ والأوصاب

١٠ - أتينا هاهنا لنراك.

١١ - حبيبي فافتحِ الشُّبَّاك.

ووفقاً للتقليد الذي اتبعناه في قراءة الوحدة النصية الأولى، سوف نتحرك في محورين: تحليل البنية الجمالية وذلك بربط البنية النحوية بالدلالة، ودور ذلك في الوظيفة الشعرية للنص، أي الربط بين النحو والبلاغة على صعيد تحليل بنية الجملة الشعرية، ويَدورُ المحورُ الثاني حول كيفية الترابط النصي بين أجزاء النص، انطلاقاً من أن مهمة نحو النص، لا

تنحصر في تفسير الظواهر النحوية فحسب، وإنما المغامرة في تفسير تماسك النص وانسجامه على صعيد الروابط اللفظية وغير اللفظية في تحقيق ذلك .

١-١-٣: البنية الجمالية: البناء والدلالة:

يُقدِّم لنا السطر (١) جملةً اسميةً ممتدةً:

ج (١) - آذَارُ النديِّ وأنا... وراءَ البابِ



مسند إليه مسند

(محذوف)

تُظهِرُ البُنْيَةُ السُّطْحِيَّةُ Surface Structure حالَ حذْفِ أصابتِ المسندِ. وهذا الحذف من الوجهة النحوية واجبٌ، وذلك لكونه يدلُّ على «صفةٍ مُطلقةٍ، أي: دالةٍ على وجودٍ عام^(١)»، ولذلك يُقدَّرُ المسنَدُ (الخبر) هنا، بمعنى كائن أو موجود أو.... ، وهذا يعني أنَّ حضور المسند لا يضيف شيئاً إلى المعنى، بل أنَّ هذا الحضور يُسهِّمُ في ترهيل الخطاب والعمل في اتجاهٍ معاكسٍ لقانون الاقتصاد الأدبي:

آذَارُ النديِّ وأنا [موجودان] وراءَ البابِ

وعلى عكس حضور «المسند»، فحذفه يذكي دور المتلقي في استحضار ما حُذِفَ، وإلى ذلك أشار عبد القاهر الجرجاني في قراءته لقطع شعري: «فتأمل...، إذا أنت مررتَ بموضعِ الحذفِ منها [الأبيات]، ثم قلبتِ النفسَ عما تجِدُ، وألطفَتِ النَّظَرَ فيما تحسُّ به. ثمَّ تكَلَّفَ أنْ تُردَّ ما حُذِفَ الشَّاعرُ، وأنْ تُخرِجَه إلى لفظك، وتُوقِعَه في سَمْعك، فإنَّكَ تَعَلَّمُ أنْ الذي قلتُ

١- مصطفى الشيخ الغلايبي، جامع الدروس العربية، ٢/ ٢٦٠

كما قلتُ، وأنَّ رُبَّ حذْفٍ هو قِلادةُ الجيد، وقاعدةُ التجويد»^(١)، وأعتقد أن «قِلادةُ الجيد، وقاعدةُ التجويد» إن نحن أولنا كلام عبد القاهر بشيء من التصرف، ما هما إلا خاصيتان من خواص اللغة الشعرية التي تسعى إلى استثمار آليات التقديم والتأخير بصورة غريبة لتحقيق هندسة النص، أي أنَّها تشتغلُ في المناطق المتطرفة من اللغة وفي مستوياتها المختلفة، وذلك في مسعى حثيث ليحتاز النص على شكل مُبَوَّار يلفتُ النظر إلى نفسه .

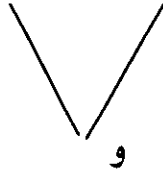
لكنَّ ثمة تساؤلاً آخرَ يقضُّ مضجع المتلقي، وهو تقديمُ «الموضوع = آذار الندي» على «أنا» إذ من المفترض ووفق مركزية الذات أن تتقدم «أنا» على «آذار الندي» :

أنا وآذار الندي... وراء الباب.

أي أن يكون «آذار الندي» معطوفاً وليس معطوفاً عليه، فالمعطوف اسم تابع لا يحبذ الاختلاف، وإنَّما يَأْتَمَرُ بأمر السلطان (المعطوف عليه)، وهو قابلٌ للحذف لولا أنَّه يُقَدِّمُ معنىً إضافياً، فالزيادة في المعنى، إضافة على المعنى لكن تبادل المواقع بين «أنا» و«آذار» في الاحتياز على البدئية - بدئية الخطاب - يرجعُ إلى موقع «آذار» في عنوان النص «مَشْغُولٌ في آذار ، كما أنَّ آذار.. هو الفصل الذي تتفتح فيه الطبيعة، وتتفتح فيه الكائن الحيُّ على العالم، وفيه يزداد التواصل الإنساني، إنه فضاءُ الحب، وما دام «المعطوف» يتبع «المعطوف عليه»، فإنَّ «الواو» تؤدي وظيفة تكافؤية بين العلامتين، كما لو أنَّ التركيب - وهو كذلك - يقومُ على النحو الآتي :

١- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٢٥.

آذار الندي = أنا، أنا = آذار الندي



ونَجِدُنَا بعد ذلك إزاء جملةً فعليةً ممتدة في السطر الثاني :

ج ٢ - نرُشُ جبينكَ الجدِّي بالأطيابِ

وهذه الجملة على عكس الجملة (١) تخضع للقاعدة المعيارية من حيث تكوُّنها من مسند + مسند إليه + امتدادات اسمية: صفة وجار ومجرور. وإذا كان زيادة المبنى يؤدي إلى زيادة فإن توصيف «جبينك» قد حُدَّ من فعالية المتلقي في إسناد الصفة التي يرتئها للجبين، وليس ثمة من مسوِّغ لحضور هذه الصفة، سوى اكتمال التفعيلة العروضية، إذ بدونها يختل الوزن العروضي ومن جهة أخرى تنبني الجملة وفق العلاقات الآتية :

١ - علاقة إسناد: نرُشُ (فعل + فاعل)

٢ - علاقة إضافة: جبينك

٣ - علاقة وصفية: جبينك + الجدِّي

٤ - علاقة تُعدية: نرُشُ بالأطياب

إنَّ العلاقات الأربع تأتلف فيما بينها لتولد المعنى الشعري، فإذا انطلقنا من «علاقة الإسناد» لوجدنا أنَّها تُشكِّلُ «نواة الجملة» أي أنَّ العلاقات الأخرى مرهونة بها، فالفعل المتعدي (نرش) حين يعجز عن الامتداد نحو مفعول ثانٍ، فإنه يتوسَّل بحرف الجر «ب» فينضاف مكوِّن جديد «اسم المجرور = الأطياب» إلى كيان الإسناد، وبالطريقة ذاتها يمتدُّ «المفعول به»

ليزيد من تعريفه ليقتنص الصفة «الجدى» فتنشأ العلاقة الوصفية. وهكذا فالعلاقات الثلاث: إضافة، وصفية، تعدية، تراكُم المعنى حول النواة الإسنادية، فُتخرجُ علاقة الإسناد من أحاديثها ويتمها الدلالي .

أما السطر الثالث، فيقدم لنا جملةً فعلية ممتدة (٣)، إذ قُدّم فيها مُركَّبُ الجار والمجرور على المفعول به :

ج ٣ - نُرَقِرُقُ فِي نَوَاةِ الْجِبْرِ بَعْضَ تَحْرِقِ الْمَوْجِ .

وعليه يَتمثَّلُ الانزياحُ النحويُّ بتقديم الجار والمجرور، إذ يفترض بالأصل المعياري أن يكون :

نُرَقِرُقُ بَعْضَ تَحْرِقِ الْمَوْجِ فِي نَوَاةِ الْجِبْرِ

إنَّ تقديم الجار والمجرور أو متعلق الفعل قد حدث تحت ضغط التفعيلة العروضية، لأن بقاء «الجار والمجرور» في موقعه يخلُّ بالوزن العروضي، في حين أنَّ تقديمه يَسْمَحُ بتأمين المراد بذلك، والحصول على تعاقب مطرد لوحدين عروضيتين: مفاعلتن - مفاعيلن/ مفاعلتن - مفاعيلن .

أما من الناحية الشعرية، فالخطاب الشعري لا يثقُ بقوانين اللغة، ولهذا فوجوده مرهون بإحداث الانحراف في البنية النحوية، ومخالفتها، غير «أن مخالفة الشاعر لقواعد اللغة لا تتمُّ بشكلٍ عشوائي، وإنما تخضعُ لمخالفات نظامية واضحة، وبطريقةٍ تلفتُ انتباه القارئ إلى ذلك، فَيُدْرِكُ طبيعتها، وكيفية بناء الشاعر لها»^(١)، أي أنَّ الانزياحات النحوية لا تخرجُ عن الاحتمالات البنائية التي توفرها المنظومة النحوية للغة، وعدا ذلك يتحوَّلُ الخطاب إلى لغوٍ في لغوٍ حين تتم الإطاحة بقوانين البناء النحوي.

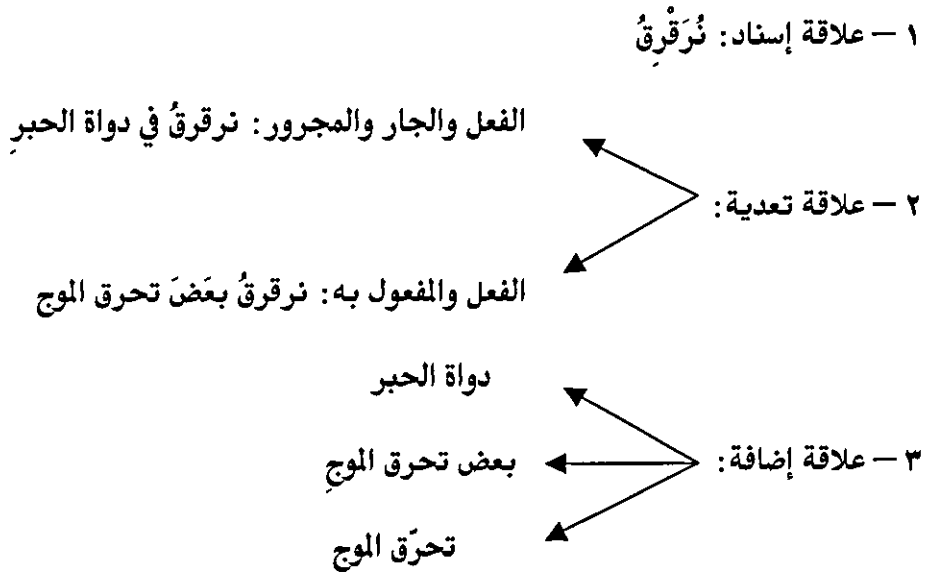
١- شكري الطواني، مستويات البناء الشعري، ص ١٩٠

وبناءً على ما تقدّم يَدْخُلُ تقديم الجار والمجرور في نطاق الانزياح النحوي الذي يَسْعَى إلى إنجاز نحوية خاصة للخطاب الشعري اعتماداً على النُحُو السائد، أي تقديم الجار والمجرور (= في دواة الحبر) يكونُ بقصدِ المغايرة والاختلاف. أمّا من النّاحية الدلالية، فيكونُ بقصد الاختصاص تخصيصِ الجار والمجرور بالتقديم حتى يكون في بؤرة اهتمام المتلقي لأهمية ما يكتسبه متعلّق الفعل؟ ولكن ما هذه الأهمية التي يتميِّز بها تركيب (في دواة الحبر) على الصعيد الدلالي؟.

بدايةً، نُشيرُ إلى مقصدية الكتابة الشعرية، فليس ثمة من شيءٍ مجاني في هذه الكتابة، إذ أنّها تتمتّعُ بخاصةٍ مُشْفَرَّة، وما على القارئ إلا التصدي لها وتفكيكها. وعليه ثمة رموزية تُحرِّكُ دلالة تركيب «دواة الحبر» في ذهن المتلقي، لأنّ الشاعرة تقصد ليس «بعضَ تحرِّقِ الموج» وإنّما موضعُ هذا التحرِّقِ «دواة الحبر» ولأجل ذلك، تمّ تقديم الجار والمجرور. إنّ رموزية «دواة الحبر» تُنكِّشُ بافتراضنا أن هذه الصورة قائمة على المماثلة، بين الدواة والقلب:

المشبه به	المشبه	البؤرة الاستعارية
↓	↓	↓
دواة الحبر	القلب	نرققُ
+ تجويف	+ تجويف	
+ مكان (الحبر)	+ موضع العواطف (تحرق الموج)	
+	+	

وبالتالي تُشيرُ دلالةُ الصُّورةِ إلى «تحريكِ العواطفِ في القلبِ في آذارِ شهرِ الحبِّ» ولكنَّ غالباً ما يوحى «الوج» في حركته بفعلِ جنسيٍّ، وعليه ستوحى «دواةِ الحبر» بموضعِ الشَّهوةِ والغريزةِ لدى الذاتِ المتكلمةِ في النصِّ .
أمَّا على الصَّعيدِ النُّحويِّ لهذهِ الجملةِ، فالارتباطُ ناشئٌ عن مجموعةِ علاقات :



وهكذا تتشكّلُ البُنْيَةُ التركيبية من ثلاثِ علاقاتٍ تأتلفُ فيما بينها لِتتقدّمَ لنا بُنْيَةً دلاليةً معقّدةً التركيب، نواتها العلاقةُ الإسناديةُ بين الفعل والفاعلِ المستتر، أمّا امتداداتها فتشملُ علاقتي التعديّة والإضافة، أمّا الوظيفة التي تؤديها علاقتا التعديّة والإضافة فهي من قبيل زيادة المعنى لزيادة المبنى. وإذا كان الفكر النحوي ينظرُ إلى الواقعة اللغوية من منظورِ الأساسيّ والهامش، العمدة والفضلة، الجوهر والعرض، ويُفضّلُ الحدَّ الأول على الثاني، لكونه بُنيّ في الأساس على ثنائِيّة الأصل والفرع التي مازالت تشتغل بعنف في الخطاب العربي والإسلامي، أقول إذا كان هذا حالُ الفكر

النحوي المعياري فإن الكتابة الشعرية سرعان ما تقلب هذه الثنائيات رأساً على عقب، وتدفع بالهامش إلى مركز الصدارة لتغير ليس ترتيب المكونات النحوية في الجملة، وإنما تحاول تقويض بنية الفكر الذي يستند إليها في براهينه واشتغالاته اليومية .

وعلى عكس الجملة السابقة تُسَيَّرُ جملة السطر الرابع وفق القاعدة المعيارية بتتالي الفعل والمفعول ومركب الجار والمجرور :

ج (٤) - نُنجِيْ خَشَبَ المَكْتَبِ مِنْ بَرْدٍ وَمِنْ ثَلْجٍ

وتتميز هذه الجملة على الصعيد النحوي بإيراد مركبين مجرورين عن طريق أداة العطف «و» الأمر الذي يُفَعَّلُ من دور الفعل نُنجِيْ بالامتداد نحو المفعول به أولاً «خَشَبَ المَكْتَبِ» وثانياً التعدية بحرف الجرّ مرتين، مَرَّةً عن طريق «من» والأخرى عن طريق العطف. وحرف الجرّ يُتِيحُ الرِّبْطَ بين ما بعده والفعل الدال على الحدث. و«من» تفيد «التعليل» والجملة تستثمر مجموعة علاقات متعددة لإنتاج دلالتها الشعرية إذ تبدأ بنواعة إسنادية (نُنجِيْ)، ثم علاقة التعدية بين الفعل والمفعول به (ننجي خشب المكتب)، فعلاقة الإضافة (خشب المكتب)، وتليها العلاقة التعدية بحرف الجرّ «من» كما أشرنا، وهي لا تختلف عن الجملة السابقة لها من حيث زيادة المبنى سعياً وراء ثراء دلالي .

وعلى غرار الجمل الثلاث السابقة، يبدأ السطر الخامس بجملة فعلية ممتدة :

ج (٥) - نُهدِيكَ النَّدَى والعِطْرُ كأسَ شرابٍ

واللافتُ في هذه الجملة هو نصب «كأس شراب» بنزع الخافض «في»
فالبنية العميقة للجملة تفترضُ حرف الجر :

ونهديكَ الندى والعطرَ في كأسِ شراب

إنَّ الجملة الأخيرة تُشكّلُ القاعدة المعيارية، لكن الشعر قلّمَا يدعُ القاعدة
النحوية كما هي، لأن الشاعر «قد يقوم بعددٍ من «الانتهاكات» أو
«التجاوزات» Departure أو - إن شئنا - «الانحرافات» أو «الميل» أو
«العدول» «Deriation» عن المستوى المعياري «أو «النموذجي» أو «النمط»
للاستعمال اللغوي، وهو المستوى الذي يمكنُ أن يُسمّى «المستوى الحيادي»
في التعبير، وهو ما أطلق عليه رولان بارت «درجة الصفر في الكتابة»^(١).

وينتجُ عن الانتهاك الحاصل في الجملة (٥) ما يُسمّى بالحذف
والإيصال، إذ يتم حذف الجار ويمتد الفعل إلى المفعول بنفسه بلا واسطة،
وبذلك يتعدّى الفعل «نُهدي» إلى ثلاثة مفاعيل، وتبدو أهمية «الحذف» على
الصعيد البلاغي/ الشعري، بتشكيل صورة شعرية قائمة على التطابق بين
المشبه والمشبه به في إطار التشبيه البليغ، على حين أن القاعدة المعيارية لا
تُتيح ذلك، وتبقى في إطار المنطق اليومي .

ويراكم السطر (٦) الجملة الآتية:

ج (٦) - حبيبي فافتح الأبوابُ

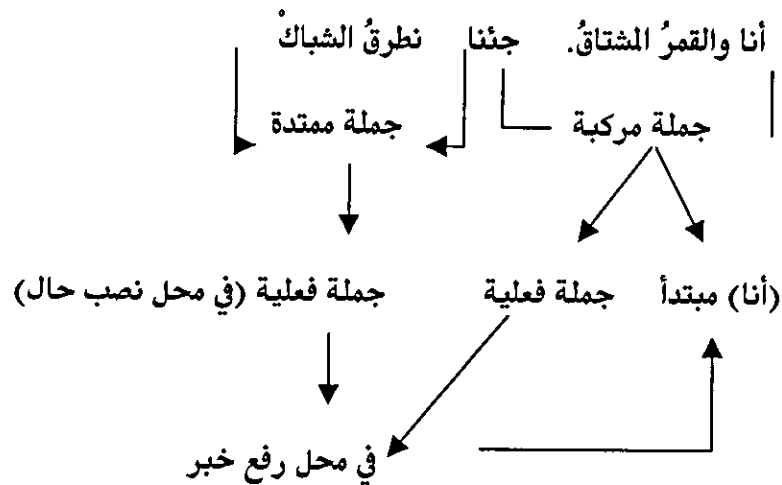
وفي واقع الحال يتضمن السطر (٦) جملتين: جملة النداء: [أدعو]
حبيبي، وجملة الأمر: افتح الأبوابُ والرابط بينهما «الفاء» . أمّا بالنسبة
لجملة النداء فحذف «يا» النداء جائز لكثرة الاستعمال، كما أن حذف

١- محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص ١٦

«البياء» يوحي بقرب المسافة النفسية والمكانية بين المنادي والمنادى عليه. وما يلفت الانتباه هنا، هو انتقال الخطاب الشعري من عالم المخاطب إلى عالم الذات ابتداءً من جملة النداء، إذ يهيمن ضمير «الأنا» على الخطاب الشعري كما سيأتي من جمل شعرية :

ج (٧) - أنا والقمر المشتاق جئنا نطرقُ الشُّبَّاقُ (السطر السابع)

من الناحية التركيبية تنتمي هذه الجملة إلى ما يُسمَّى بالجملة المتشابهة فهي مكوّنة «من مركبات إسنادية أو مركبات مشتملة على إسناد»^(١). وتمتاز هذه الجملة بالتعقيد البنائي، ويمكن توضيح ذلك من خلال الترسيم التالية :



ويلحظ على هذه الجملة التعقيد البنائي الأمر الذي ينتج تعقيداً دلالياً، نظراً لأن الفعلين «جئنا» و«نطرق» من الأفعال المولدة التي تحيلنا إلى الفاعلين بالضمائر من جهة أولى، كذلك نلمس في المركب الوصفي «القمرُ المشتاق» انحرافاً من حيث عدم تلاؤم الصفة مع الموصوف، لأن الاشتقاق

١ - محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية، ص ١٦٣.

والطرق من أنشطة الكائن الحي، الأمر الذي خَرَجَ بالتركيب الوصفي إلى إطار المجاز. إنَّ توصيف الاسم المعطوف «القمر» بالاشتقاق - مع معرفتنا باستهلاك هذه الاستعارة - يُعَدُّ من الانحرافات التي تُجْرَى على الجدول الاستبدالي إذ « يتمُّ بناءً عليه إنشاءُ علاقاتٍ جديدةٍ بين كلماتٍ من مجالات دلالية مختلفة لا علاقة بينها في الواقع. وهو « انحراف » يُعَدُّ تصادماً مع بعض الخصائص النحوية»^(١). فالنحو المعياري يفترضُ تلاؤماً دلالياً بين المكونات المؤلفة للبنى النحوية. وتَسْتَمِرُّ هذه المشاركة بين الذات والقمر في رحلة العذاب.

ج (٨) - عَبَرْنَا الصَّخْرَ والأشْوَكَ وودياناً من الآهات والأوصاب،
السطرين (٨ - ٩).

الجملة من النوع الممتد، والامتداد يتحقق بالتعددية بلا واسطة وبحرف العطف «الواو» الذي يُضِيفُ إلى النواة الامتدادية «عَبَرْنَا الصَّخْرَ» كيانات أو وقائع جديدة تضيف عوالم دلالية إضافية للنواة الأساس، وتكشف عن المحنة النفسية التي تعانيها الذات في علاقتها بالحبیب المشغول، وعدم مبالاته بمشاعرها وعواطفها، وتُظهِرُ الجملة في أحد امتداداتها العطفية «وودياناً من الآهات والأوصاب» ودرجةً من الانحراف الدلالي بخرق قاعدة التلاؤم بين الاسم المعطوف «ودياناً» ومركب الجار والمجرور «من الآهات». ومع أنَّ هذا الخرق ينتمي إلى اشتغالات علم الدلالة، غير أن علاقته بالنحو وثيقة وذلك «أنَّ كلَّ كلمةٍ في اللغة تنتمي إلى مجال تصنيفي معين قد يكون بحسب المعنى، أو بحسب الصيغة، أو بحسب نوع الكلمة، أو غير ذلك من

١- محمد حساسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحرّ، ص ٢٠.

أنواع التصنيف المعجمي أو الصرفي أو النحوي أو الدلالي. وكل كلمة من مجال دلالي معين لها كلمات من مجالات دلالية تصنيفية أخرى تستجيب لها في علاقة نحوية كالفاعلية أو المفعولية أو الإخبار أو الحالية أو الإضافة أو النعت.. إلخ وتكون هذه العلاقة مقبولة في المستوى الحيادي في اللغة^(١). وعليه يكون المستوى الحيادي لهذا التركيب «وودياناً من المياه»، والاستبدال يتحقق بين «المياه» و«الآهات» والفرق الدلالي واضح بين محسوس + محسوس، في المستوى الحيادي ومحسوس + مجرد في المستوى الانحرافي. وهذا هو حال الخطاب الشعري في تفكيك السائد النحوي والدلالي وإعادة بنائهما.

إنَّ العبور «عَبْرْنَا» في ج (٨) يبدأ من نقطةٍ وَيَنْتَهِي نحو غاية:

ج (٩) أتيناها هنا لئراك /السطر (١٠)

وتنبني هذه الجملة من جملتين ممتدتين ج (١) - أتيناها هنا، وج (٢) نراك، والربط بين الجملتين يتم بـ «اللام» الناصبة أو لام التعليل والفعل بعدها منصوب بـ «أن» المضمرة، وأن ما بعدها في تأويل مصدر مجرور باللام، والتقدير عندئذ يكون: أتيناها هنا لرؤيتك، وبذلك تكون الجملة من النوع الممتد، وهكذا تتأسس الجملة وفق علاقيتين من علاقات الارتباط:

١ - علاقة الظرفية بين الفعل والظرف: أتيناها هنا.

٢ - علاقة التعدية بحرف الجر بين الفعل والاسم المجرور: أتينا

لرؤيتك.

أما العنصران الامتداديان هنا: الظرف «ها هنا» و«لرؤيتك». فالعنصر

١ - محمد حماسة عبد اللطيف، م. س، ص. ن.

الأول يختصُ بالمكان ويُحيلُ النصُّ إلى العالم/ الواقع، بتوجيهه الانتباه إلى المشار إليه «المكان»، وهو بذلك يُفصلُ و/ أو يُعيّن مكاناً بذاته، عن الأمكنة الأخرى، والمكان المحدّد هنا، يخصُّ «بيتَ الحبيب». أمّا العنصر الثاني فيكون نتيجةً سببيةً لفعل «أتينا» في علاقته بالظرف «ههنا»، اللذين يفترضان الرؤية واللقاء .

وتنتهي الوحدة النصية بجملة مكررة

ج (١٠) حبيبي فافتح الشباك /السطر (١١)

وتنبني هذه الجملة على ظاهرة حذف «يأء النداء» وهذا جائز نحوياً، إذ يوحى الحذف هنا، بقرب المسافة النفسية والمكانية بين المتكلم والمخاطب، وجملة النداء تقدّر عادةً بفعل محذوف تقديره «أدعو» أو أنّ حرف النداء نفسه يتضمن معنى «أدعو». من جهةٍ أخرى تأتي هذه الجملة لتكرّر الجملة (٦) تحويّاً على نحو تام .

ج (٦) حبيبي فافتح الأبواب

ج (١٠) حبيبي فافتح الشباك

إنّ التكرار هنا يفيد التوكيد بتقرير «المؤكد في نفس السامع وتمكينه في قلبه، وإزالة ما في نفسه من الشبهة فيه»^(١)، أمّا من الناحية الشعريّة، فيسهم التكرير في توفير طاقة إيقاعية للنص نظراً لتعادل الكميات الصوتية بين الجملتين، إذ يلفتُ التكرار انتباه المتلقي أنه أمام لغة مفارقة للغة اليومية. والتكرار في هذا المقطع بين ج (٦) وج (١٠) من النوع المتباعد، إذ ثمة جمل ثلاث تفصل بينهما، وهذا ما يمنح التكرار وظيفةً إضافيةً تتّماثل

^١ - الشيخ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ٣ / ٢٣٢.

بالربط النصي وتوفير التماسك البنائي لجمل النص، فضلاً عن أن استبدال «الأبواب» بـ «الشباك» يُغيّر من دلالة الجملة وبذلك يقوّد التكرير «إلى تصاعد التنوع الدلالي، إلى لا تماثل النص. فكلما تكاثر التشابه كلما تكاثر الاختلاف»^(١).

في إطار المستوى النحوي ذاته، ثمة ظاهرة ملفتة للانتباه تشيخ في الوحدة النصية الثانية وهي تسكين مالا يتطلب ذلك، وذلك في المواقع التالية:

ج (١) وراء الباب	←	تسكين المضاف إليه
ج (٢) بالأطياب	←	تسكين الجار والمجرور
ج (٥) كأس شراب		تسكين المضاف إليه
ج (٦) فافتح الأبواب		تسكين المفعول به
ج (٧) تطرق الشباك		تسكين المفعول به
ج (٨) عبرنا الصخر والأشواك		تسكين الاسم المعطوف على المنصوب
وودياناً من الآهات والأوصاب		تسكين الاسم المعطوف على الاسم المجرور
ج (٩) لنراك		تسكين الضمير المنصوب
ج (١٠) فافتح الشباك		تسكين المفعول به.

تنتمي هذه الظاهرة النحوية إلى ما يُسمّى بـ «الوقف» أي «قطع النطق عند آخر الكلمة»^(٢)، وهي ظاهرة شائعة في اللغة العربية، والقاعدة التي تُسيرُ عليها ظاهرة الوقف مفادها «ما كان ساكن الآخر، وقفت عليه

١- خالد سليكي، من النقد المعاري إلى التحليل اللساني، ص ٤١١.

٢- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ٢/ ١٢٦.

بسكونه، سواء أكان صحيحاً (...) أم معتلاً (...). وما كان متحركاً، (...). ووقفت عليه بحذف حركته (أي بالسكون)^(١). وما يلفت الانتباه أن أياً من هذه التجليات اللغوية لم يخرج عن القاعدتين التي أشرنا إليهما. فالوقف الشعري يخضع للوقف المعياري. لكن ما تفسير ذلك؟

إن «الوقف» استبد بالواقع المذكورة للحصول على كميات صوتية متماثلة تخلق انتظاماً إيقاعياً للوحدة النصية، نتيجة توافق القوافي، ولذلك سوف نجد أن ثمانية مواقع نصية تنتظم وفق تفعيلة. مفاعيلان^(٢): وراء الباب - ي بالأطياب - تح الأبواب - رُق الشباك - رو الأشواك - ت والأوصاب - تح الشباك.

أما الموقعان الآخران، فينتظمان وفق تفعيلة:

مفاعلتن + ساكن: وكأس شراب - هنا لنراك

وهذا التوزيع بين التفعيلتين من شأنه أن يخلق قوافٍ متوافقة ويضخ قصيدة الشعر الحر بطاقة إيقاعية تنقذها من النثرية، ويمنح العلاقة الشعرية قيمة خاصة في السياق النصي للقصيدة.

١-٣-٢: روابط النص.

تتعلق «الوحدة النصية الثانية» بالأولى عَبْرَ الرابط «الواو» ثم تسعى إلى تحقيق التماسك النصي وانسجامه بروابط متعددة ومتنوعة ووافق ما يأتي من توزيع جديد للجمل في علائقها الربطية مع بعضها البعض:

١- م. ن، ص. ف.

٢- ممدود مفاعيلن من بحر الواهر

الوحدة النصية الأولى

الرابط: الفاء

ج (١): آذار الندي وأنا... وراء الباب

الرابط: هـ

ج (٢): نرشُ جبينكَ الجدِّي بالأطيابُ

الرابط: هـ

ج (٣): نرقوق في دواة الحبر بعض تحرقِ الموجِ

الرابط: الواو

ج (٤): ننجي خشب المكتب من برد ومن ثلج

الرابط: الواو

ج (٥): نهديك الندى والعطر كأس شراب

الرابط: هـ

ج (٦): حبيبي

الرابط: الفاء

ج (٧): افتح الأبواب

الرابط: هـ

ج (٨): أنا والقمر المشتاق جننا نطرق الشباك

الرابط: هـ

ج (٩): عبرنا الصخر والأشواك

الرابط: هـ

ج (١٠): أتيناها هنا

الرابط: اللام

ج (١١): نراك

الرابط: هـ

ج (١٢): حبيبي

الرابط: هـ

ج (١٢): افتح الشباك

إنَّ «الواو» التي تتصدَّر «الوحدة الثانية» تسعى إلى الربط بين «الوحدة الأولى والثانية»، إذ إنَّها توحى باستمرار النَّصِّ الشعري، وهكذا، فإنَّ «الواو» تخصُّ الربط بين الوجدتين، وليس بين جملتين هذا من جهة، وأخرى فإنه من الظواهر النحوية الجديدة البدءُ بالواو العاطفة. ومن المعروف أنَّ بعض القصائد العربية كانت تبدأ بالواو، ولكنها كانت واو، رب^(١). أمَّا الواو المتصدِّرة للوحدة النصية الثانية في قصيدة نازك الملائكة فهي «واو عاطفة» وعليه يكون «المعطوف عليه» هنا، مضمراً، بمعنى أنَّ ثمة واقعة أخرى تشارك «آذار» و«أنا» في البحث عن «الحبيب»: وآذارُ النَّدي وأنا ... وراء الباب .

وبذلك يكون «المعطوف عليه» قد أُضْمِرَ لأسباب عديدة، يقول أحدُ النقاد بهذا الصدد: «إنَّ حرف العطف في أوَّل القصيدة أحياناً يُشيرُ إلى أنَّ المعطوف عليه مضمراً في النفس وأنَّه لم يقل، لأنَّه إما أن يكون معروفاً من الحال المشاهدة، وإما أن يكون مما لا يُقال ولكنه يُحسُّ ويُدرَكُ. وهذا السلوك اللغوي يجعل «القصيدة» استمراراً لأحداث

١- محمد حساسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص ٤٥.

متلاحقة متتابعة بعضها مُعَبَّرٌ عنه بالقصيدة، وبعضها مضمّر لا يُرَادُ التعبير عنه، وكأنَّ القصيدة كلها تُريدُ أن تقول إنَّ ما خفي كان أعظم، وإذا كان هذا ما أمكن أن يقال فما البالُ بالذي لم يُقَلْ^(١). وفي الواقع فإنَّه البدء بالواو العاطفة، غالباً ما يوحي بكلامٍ مضى، إذ إننا في حواراتنا اليومية نلجأ إلى تقنية الإضمار، فنقول (... وهكذا)، ومع أن «الواو» في قصيدة نازك توحى بهذه الأمور، فإنَّها أيضاً تصدرت الكلمة الأولى خَشْيَةَ الإخلال بالوزن العروضي، فلو بدأت الشاعرة بكلمة «آذار» لحصلنا على الوحدة العروضية [آذار الندي: / . / . / . / . /] في حين أن اقترانها - كلمة آذار - بالواو، تجعل الوحدة النصية تبدأ بالوحدة [مُفَاعَلْتُنْ = مُفَاعِلُنْ = وآذار الندي]، فنؤمِّنُ لها «الواو» الانتماء إلى البحر الوافر .

هذا فيما يتعلق بالواو العاطفة في بداية الوحدة النصية الثانية. أمَّا عن الروابط التي تؤدي وظيفتي التماسك والانسجام للنص، فنجد أن الربط بالأداة «الواو، الفاء، اللام» قد تحقق في خمسة مواقع: منها اثنان بـ «الواو»، و اثنان بـ «الفاء»، وموقع واحد باللام الجارة. أمَّا الربط المباشر دون أداة (ه) فقد احتازَ على سبعة مواقع نصية .

١-١-٣-٢-١: الربط بالأداة:

إنَّ الربط بـ «الواو» يتموقع بين ج (٣) وج (٤) وج (٥). و«الواو»، هنا، تعطف بين الجمل الفعلية الثلاث: نرقرقُ وُئنجي ... ونهديك، مشرَكةً بينها في علاقة الرفع دون الترتيب هذا من جهةٍ أولى، والثانية أن حضور «الواو» كان لغاية عروضية لاستكمال الوجدتين العروضيتين: فَعُولُنْ في الجملة (٤) وَمَفَاعِلُنْ في الجملة (٥)، أمَّا الربط بـ «الفاء» فكان في موقعين

١- م. ن، ص، ٤٦.

نصيين متماثلين بين ج (٦) وج (٧) [حببي ففتح الأبواب]، وبين ج (١٢) وج (١٣) [حببي ففتح الشباك] وليس ثمة أي مبرر لهذه «الفاء» فهي زائدة من الناحية النحوية، ذلك أن الجملتين (٧) و(١٣) تعدان بياناً للجملتين (٦) و(١٢)، لأن «النداء» يعقبه طلب «ما»، ويتمثل هنا بفتح الأبواب أو الشباك، أي أنّ «الفاء» جاءت خلافاً لقاعدة «الربط البيان» التي تفترض الربط بغير أداة، ويحفل النص القرآني بغياب الفاء بعد النداء كما في الآيتين الآتيتين «يوسف، أعرض عن هذا»^(١) و«ربّ أرني أنظر إليك»^(٢)، ولكن الخطاب الشعري على موعدٍ لنقض البنود التي ترسمها القاعدة المعيارية، بل أن كينونته لا تتجسد إلا بممارسة الخرق والانتهاك.

ويمكن تفسير حضور «الفاء» في الموقعين المذكورين لضرورة استقامة الوزن :

حببي ففتح الشباك	حببي ففتح الأبواب
././././	././././
مفاعيلُنْ مفاعيلُنْ	مفاعيلُنْ مفاعيلُنْ
↓	↓
ممدود مفاعيلن	ممدود مفاعيلن

وهكذا يترتبُ على حذف «الفاء» اختلال في الوزن العروضي، الأمر الذي يحدثُ خلافاً في البنية الإيقاعية للنص الشعري، فيكون لذلك أثره على هندسة النص من حيث تعادل الأصوات والوحدات العروضية في الأسطر

١ - /٢٩/سورة يوسف

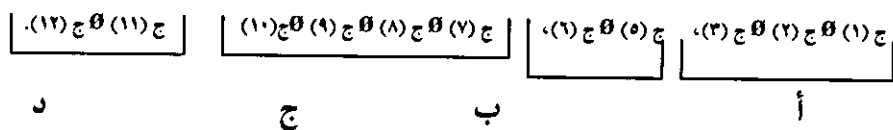
٢ - /١٤٣/سورة الأعراف

الشعرية، وهذا ما سيُطرح بالقسط الذي يوفره «الإيقاع» من الوظيفة الشعرية
Poetic Function للنص .

وأخيراً، ثمة موقع نصي بين ج (١٠) وج (١١) يتماسك باللام التعليلية
الجارّة، وهي تُعلّلُ سبب «أتينا هاهنا»، فالقدوم لدار «الحبيب المشغول»
يكون لرؤيته. ويندرج - كذلك - ضمن روابط النصّ إشارات لفظية أخرى
مثل ضمير المخاطب المتصل في «جبيّنك، نهديك» والياء في «حبيبي» وقد
تحدثنا عن الدور الوظيفي لهذه العناصر الإحالية في تعيين المشار إليه،
وبالتالي ربط عوالم النصّ الدلالية بالقوى التي تُنظّم الخطاب الشعري، وهي
- القوى - هنا: الذات المتكلمة، والمخاطب (المشغول عنها) .

١-١-٣-٢: الربط المباشر (دون أداة):

الربط المباشر يَسيرُ وفق قاعدة الربط البياني، أي حين تكون الجملة
الثانية بياناً/ توضيحاً لها. وهذا النوع من الربط اتخذ المواقع الآتية في
مفاصل النص:



ففي الموقع (أ) يُلحَظُ أنّ ج (٢) جاءت بياناً لـ ج (١) من حيث كونها
تفسيراً للمكوث وراء الباب. إذ إنّ المكوث وراء الباب يكون بقصد «نرشُ
جبيّنك الجديّ بالأطياب» ولذلك لم يكن ثمة داعٍ لأداة الربط، وعدم الربط
بالأداة أدعى إلى التأويل ومشاركة القارئ من الربط بالأداة حيث تقلُّ فعالية
القارئ في البحث عن العلاقة بين الجملتين المترتبتين، وكذلك الأمر

بالنسبة لـ ج (٣) في علاقتها بـ ج (٢). فـ ج (٢) وج (٣) تفسران فعل المكوث وراء الباب .

أمّا في الموقع (ب) فالربط يكون بين الجمل (١، ٢، ٣، ٤، ٥) والجملة (٦)، فجملة النداء «حبيبي» تنبثق في السياق التركيبي للنص بوصفها بياناً لما جرى من مكوث وراء الباب بقصد تطيبب الحبيب ورقرة الشوق في «دواة الحبر»، إلخ، فالباب المغلق يتطلب النداء، ولذلك كان الربط وفق قاعدة الربط البياني. وفي الموقع (ج) تنبثق الجمل المترابطة بغير أداة، لِنُفَسِّرَ جملة النداء والأمر .

إنّ رحلة عذاب العاشقة مع القمر المشتاق في طَرُقِ الشباك، وعبور الصخر والأشواك ... إلخ، تأتي توضيحاً للتفوه بفعل الأمر، افتح الباب» ففتح الباب يكون تحت طائلة التعب والشوق الذي ألمّ بالعاشقة في بحثها عن الحبيب المشغول».

ولا يختلفُ الموقعُ (د) عن المواقع السابقة، في الاستغناء عن أداة الربط، زد على ذلك أنّ التركيب الأخير «حبيبي فافتح الشباك» فضلاً عن دوره في تأكيد معنى «النداء والأمر» فإنه يقوم بالربط، إذ إن تكرار التركيب ذاته غالباً ما يحدث لتذكير المتلقي، بأنّه مازال في مواجهة الموضوع ذاته، وفي النهاية، لأبْدَ من الإشارة إلى «الشعر الحر» يسعى قدر إمكانه إلى نبذ أدوات الربط، وإتاحة الفرصة أمام القارئ ليقوم بهذه الفعلية في ربط كائنات النص إلى بعضها البعض، أيّ الشاعر الحدائي يترك فجوات متقصدة في بنية النص سعياً وراء دور للقارئ المرتقب في استنطاق النص .

٤-١-١: الوحدة النصية الثالثة:

١ - وَيَمْضِي الْوَقْتُ وَالْأَبْوَابُ تَرْفُضُنَا

٢ - حَبِيبِي الْمُرْهَقَ الْمَشْغُولَ إِفْتَحْهَا فَنَحْنُ هُنَا

٣ - أَنَا وَالشَّمْسُ نَحْمَلُ سُمْرَةَ النَّهْرِ

٤ - وَأَكْوَابًا مِنَ الْعِطْرِ

٥ - وَحُزْمَةً أَنْجَمٍ وَسَنَا

٦ - حَبِيبِي فَافْتَحِ الْأَبْوَابَ، نَحْنُ هُنَا

٧ - جَمِيعًا

٨ - أَنْتِ، آذَارُ، وَفَرِحَةٌ حَبْنًا، وَأَنَا.

تنتظم السطر الأول جملتان:

ج (١) يمضي الوقت ← جملة بسيطة

ج (٢) الأبوابُ ترفضنا ← جملة متداخلة^(١)

إذا كانت ج (١) تسيرُ وفق القاعدة المعيارية «فاعل + فعل» فإنَّ ج (٢) تنتهك القاعدة المعيارية بتقديم الفاعل «للأبوابُ ترفضنا» محوَّلة عن «ترفضنا الأبوابُ» لغاية إيقاعية، إذ إنَّ البنية العروضية لهذا السطر تتألف من ثلاث وحدات عروضية :

مَفَاعِيلُنْ - مَفَاعِيلُنْ - مَفَاعِلْتُنْ

وبإعادة «الفاعل» إلى موقعه المعياري تختل البنية العروضية، لتصبح:

مَفَاعِيلُنْ - فَعُولُ - مَفَاعِيلَانْ أو مَفَاعِيلِنْ - مَفَاعِلْتُنْ - / . / . (غير محددة).

١- الجملة المتداخلة هي «المكونة من مركبين اسناديين أو متضمنين لعمليتين اسناديتين بينهما تداخل تركيبى» في محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية،

وعليه يكون تقديم «الفاعل» لغاية إيقاعية، فما هي الغاية الشعرية من ذلك؟ إنَّ تقديم «الفاعل» على الفعل من شأنه تحويل الجملة الفعلية «ترفضنا الأبواب» إلى جملة اسمية «الأبواب ترفضنا»، فينقظم «السطر الأول» وفق: «جملة فعلية + جملة اسمية»، توحى الأولى بالدينامية، والثانية بالثبات، وفي هذا التحويل تنوع في التركيب، جرّاء التضاد تركيبى بين الفعل والاسم، غير أنَّ التقديم، جعل من «الأبواب» مثار اهتمام المتلقي، كما أنَّه حوّل الفعل «ترفضنا» من فعلٍ خامد يعقبه الفاعل في «الجملة الفعلية» إلى فعل مؤلّدٍ يتطلب تدخّل القارئ في عملية الإحالة، إحالة «الفاعل» المستتر على «الأبواب». إنَّ الخطاب الشعري يغني عن استغلال ما توفره المنظومة النحوية من احتمالات تركيبية سعيّاً وراء تغريب Defamiliarization المألوف، ونزع الألفة عنه، فكما هو يُعيدُ بناء العالم، فإنَّه يُعيدُ التأمّل في البناء النحوي للغة أيضاً، ويستدعي إلى نظامه ما هو غير مألوف من البنى النحوية :

ج (٢) حبيبي المرهق المشغولِ إفتحها فنحن هنا (السطر الثاني).

فهذه الجملة من النُّوعِ المُشَابِكِ: جملة النداء + جملة فعلية + جملة اسمية. لكنَّ التركيب يطرحُ مشكلة التركيب المنصوب «الرّهق المشغول» بيّن النداء والجملة الفعلية، ولحلّ الإشكال نُخَمِّنُ أنَّ البنية المضمرة للجملة (٢) هي الآتية :

[يا] حبيبي [أخصُّ] المرهقُ المشغولُ.

وهكذا يكون التركيب منصوباً على الاختصاص للفعل المحذوف «أخصُّ»، وجملة الفعل المحذوف معترضة بين جملة النداء والجملة الفعلية، ومن الوجهة الشعرية، فإن الحذف يرفع من وتيرة التلقي لدى القارئ الذي «يعي بطبعه دوافع الحذف، لأنه يدرك أن المحذوف مدلولٌ عليه عقلاً، ومن ثم يكون ذكره عبثاً، وهو ما يعني تدخل عملية التخيل في بناء هذا السياق، مما يؤكد بلاغيته، ويصلها إلى درجة عالية من الأدبية^(١)» في السطر الثالث يكون المتلقي إزاء جملة من النوع المتداخل :

ج (٣) – أنا والشمسُ نَحْمِلُ سُمْرَةَ النَّهْرِ

تنبني الجملة هنا على جملة علاقات

١ – علاقة إسناد: الجملة الاسمية: أنا والشمس نحملُ [حاملان].

٢ – علاقة إسناد: الجملة الفعلية: نَحْمِلُ.

٣ – علاقة تعدية: الفعل والمفعول: نَحْمِلُ سُمْرَةَ النَّهْرِ

٤ – علاقة إضافة: سُمْرَةَ النَّهْرِ.

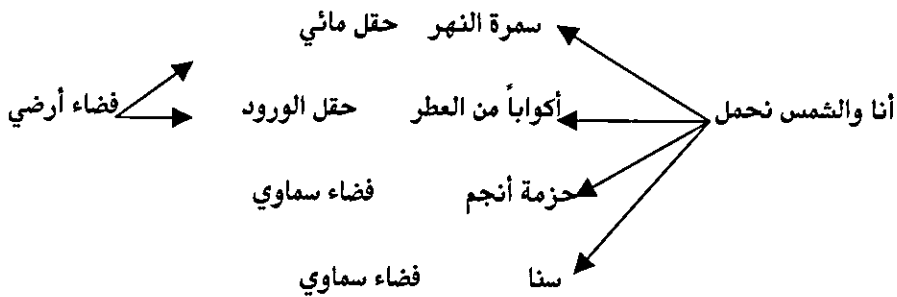
والانحرافُ الكائن في الجملة يتموقع في علاقة الإضافة: سُمْرَةَ النَّهْرِ، وهو انحراف دلالي، وهو غالباً ما يكون تحويلاً عن بنى تركيبية شائعة مثل: سُمْرَةَ الْوَجْهِ، أو سُمْرَةَ الْأَرْضِ، وسوف نلاحظ أن الشاعرة عن طريق «واو» العطف تراكم تراكيب عطفية استناداً إلى التركيب الإضافي: سُمْرَةَ النَّهْرِ :

^١ - محمد عبد المطلب، البلاغة العربية (قراءة أخرى)، ص ٢١٨.

وأكواباً من العطر ← وأكوابَ العطر، والتحويل هنا، طراً على المضاف إليه
عَبَّرَ جره بـ «من»، إذ يجوزُ ذلك إذا كان المميز (العطر) اسم جمعٍ أو اسم جنس،
وغايةُ التحويل كانت لاستقامة الوزن العروضي، فمع حرف الجر «من» ينبني السطر
الرابع على وحدتين عروضيتين تنتميان إلى البحر الوافر :

وأكواباً من العطر = مَفَاعِيلُنْ - مَفَاعِيلُ

في حين يحافظ التركيب العطفي الآخر على علاقة الإضافة: وحُزْمَةٌ
أَنْجَمٍ وَسَنًا. إنَّ الغاية من هذا التداخل الجملي وامتداده عن طريق «واو»
العطف، هو تركيمُ المعنى بزيادة المبنى، فالواو العاطفة تمازُ بقدرتها على
إضافة وقائع لغوية جديدة إلى «المعطوف عليه» وكما يلحظ فالتركيب
العطفية تتنوعُ في انتماءاتها الفضائية



يُقَدِّمُ لَنَا السُّطْرُ (٦) جُمْلَةً مَكْرَرَةً تَعْقُدُ صِلَاتٍ رِبْطٍ بَيْنَ الْوَحْدَةِ النَّصِيَّةِ

(٣) و(٢):

ج (٤) - حبيبي فافتح الأبواب، نحن هنا

جميعاً/ أنت، آذار، وفرحةً حبنا، وأنا

إن الجمل الاسمية الأخيرة تحتازُ على موقع البديل المطابق أو بديل الكل من الكل (نحن هنا جميعاً) وبذلك ينتقل التركيب من الكل إلى الجزء للتفصيل والتوضيح. ويوحى التكرار هنا، بالإصرار على اللقاء من خلال «نحن هنا» و«جميعاً» وما يلفت الانتباه هو حذفُ المسند «الخبر» في التراكيب الاسمية الأخيرة، وذلك لأن ما تقدّم يبرّر حذفه، كما أن حضوره يكون من دواعي العبث وترهيل الخطاب، تبعاً للقاعدة البلاغية «الاحتراز من العبث بعدم ذكر ما لا ضرورة لذكره، وهذا من شأنه أن يكسب الأسلوب قوةً ويضفي عليه جمالاً»^(١)، فذكر الخبر في هذه المواقع النحوية يناقض قاعدة الاقتصاد اللغوي في فضاء الكتابة الأدبية التي تبتعدُ عن الوضوح «لأنّ مثل هذا الوضوح في الخطاب الأدبي يُبعدهُ عن كثافته، ويعودُ به إلى الشفافية»^(٢) وهذا ما يُصدّدُ به «الاحتراز عن العبث» في البلاغة الشعرية .

١-٤-١-١ : روابط النصّ:

تتوزّع الوحدة النصّية وفق روابط النص على النحو الآتي:

الرابط: الواو تربط بين الوجدتين (٣) و(٢)

١- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص ١٢٨.

٢- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، ص ٢١٧.

ج (١): يمضي الوقتُ	ج (٦): أنا والشمس نحمـل
الرابط: الواو	الرابط: الواو
ج (٢): الأبواب ترفضنا	ج (٧): حبيبي
الرابط: الواو	الرابط: الفاء
ج (٣): [يا] حبيبي	ج (٨): افتح الأبواب
الرابط: الواو	الرابط: الواو
ج (٤): افتحها	ج (٩): نحن هنا جميعاً
الرابط: الفاء	الرابط: الواو
ج (٥): نحن هنا	ج (١٠): أنت
الرابط: الواو	الرابط: الواو

يتنوع الربطُ في «الوحدة النُصية الثالثة» بين الربط بالأداة «الواو، الفاء، التكرار، الضمير» والربط المباشر بغير أداة. أمَّا الربط بالأداة عن طريق «الواو العاطفة» فقد جاءت في بداية «الوحدة النصية» لتوحي باستمرار الرغبة في اللقاء بالحبيب المشغول، واستكمال رحلة العذاب النفسي، كما أنَّ البدء بـ «الواو» هنا، كان لغاية إبقاعية، أي للحفاظ على الوحدة العروضية «مفَاعِلُنْ»، وكذلك نجد ربطاً بالواو العاطفة بين مكوّنات الجملة الواحدة، كما في ج (٣) وفي التراكيب الاسمية في الجملة الأخيرة، وهي تؤدّي وظيفة الربط عن طريق الإشراك في الإعراب .

ويأتي الربطُ بـ «الفاء» في موقعين: ج (٤) و(٥) / ج (٧) و(٨)، أمَّا في الموقع الأول منهما، فهي تفيد الاستئناف، والاستئناف يعني الانفتاح على

عالم جديد، أو تقديم وقائع جديدة قياساً إلى الوقائع الأولى:

حبيبي المُرْهَقُ المشغولَ ، إِفْتَحْهَا نحن هنا

وبخصوص الموقع الثاني بين ج (٧) وج (٨)، فلا يتعدى دورُ «الفاء» هنا عن تحقيق توازن إيقاعي، لأنها من الناحية النحوية زائدة، وذلك لكون ج (٨) بياناً لج (٧) كما سلف وناقشنا في الوحدة (٣). وسنلاحظ كذلك أن الربط بالضمير جرى في الجملة (٢) في الفعل إفتحها، إذ يحيلنا الضمير «ها» على الأبواب في الجملة (١)، وهو بذلك يُشكّلُ عنصراً إحالياً يقوِّي من التماسك البنيوي للنص من جهة، كما أنه عنصر تعويضي عَبرَ استبداله بالمحيل عليه «الأبواب». أمّا العناصر التكرارية كما في ج (٢): حبيبي ... إفتحها، وج (٦): حبيبي فافتح الأبواب، فقد أدّت دوراً كبيراً في الربط عَبرَ استمرارية «موضوعه اللقاء» بين المتكلمة والحبيب المشغول، وهو تكرر منفصل، كما لو أنه تذكير للقارئ بأنّه مازال في الفضاء الدلالي ذاته، وعليه يكون التكرار على الصعيد الربطي مؤشّر تذكيري للقارئ في اهتمامه بالنص وعاله الدلالي، أي يجعله في قلب الحدث الشعري .

وبالنسبة للربط المباشر دون أداة فقد جرى في ستة مواقع، وفي المواقع الستة كانت الجملة اللاحقة بياناً للأولى، أو تترتب عليها وفق قاعدة الربط البياني، ومن ذلك ما بين ج (٢) وج (٣) وج (٤) إذ إن النداء حبيبي «والفعل» إفتحها» يترتبان عن الأبواب المغلقة «الأبواب ترفضنا» ولذلك لم يكن ثمة دواعٍ للربط بالأدوات .

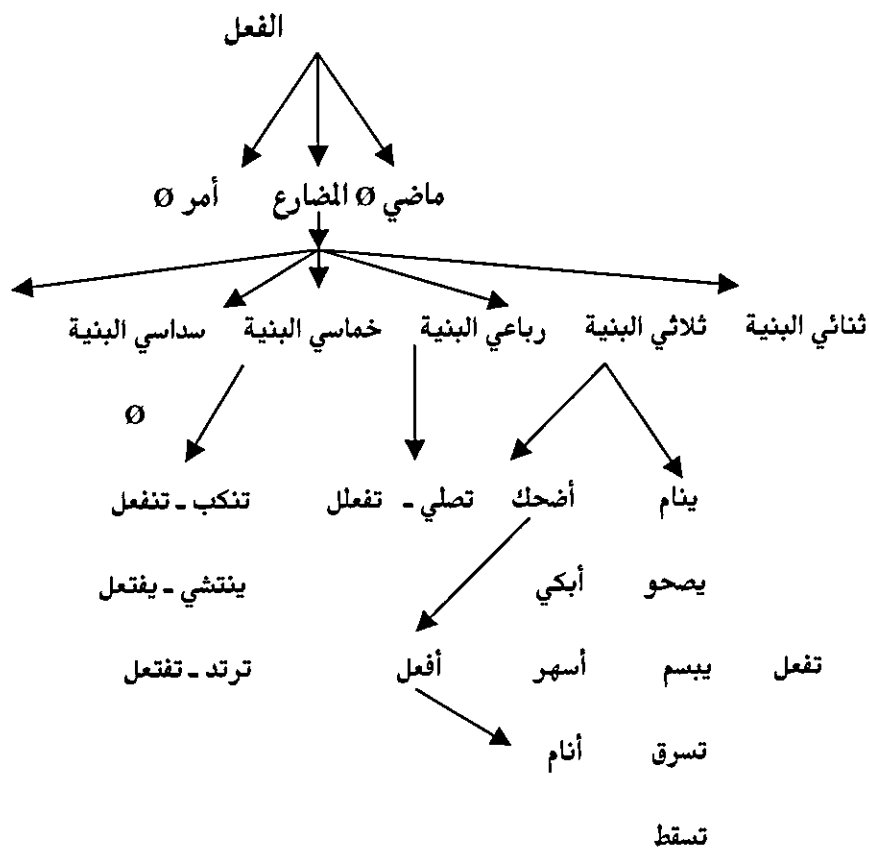
٢-١: المستوى الصرفي:

يتولى المستوى الصرفي الكشف عن التحولات /التغيرات / ودلالاتها التي تصيب الكلمة في السياق النصي، ولولا هذه التحولات/ التغيرات البنيوية لكانت قدرة اللغة على التعبير محدودة جداً، ومن هنا أهمية الآليات الصرفية التي توسّع من امتدادات اللغة في السيطرة، على ما يبرز في التجربة من كيانات دلالية، وإذا كان المستوى النحوي يكشف عن كيفية بناء الجملة، وكيفية الربط بين الجمل وما يترتب على ذلك من تحولات التقديم والتأخير والحذف والذكر، فإن الصرف قمين بالإجابة عن أحوال الكلمة وشؤونها في سياقها النصي، ذلك أن الخطاب الشعري، وعكس ما يفعل الخطاب اليومي، ينزع نحو الخرق، خرق القواعد المعيارية تستوي في ذلك القواعد النحوية والصرفية، وقد تصدى البلاغيون القدماء لتفسير هذه الخروقات والانحرافات في لغة النص الشعري تحت عنوان دال: ضرورة الشعر، وهذه الضرورة تعني سعي الخطاب الشعري نحو تأسيس نحو - صرف للنص متمثل ومفارق في الوقت نفسه للقواعد المعيارية أو المتواضع عليها .

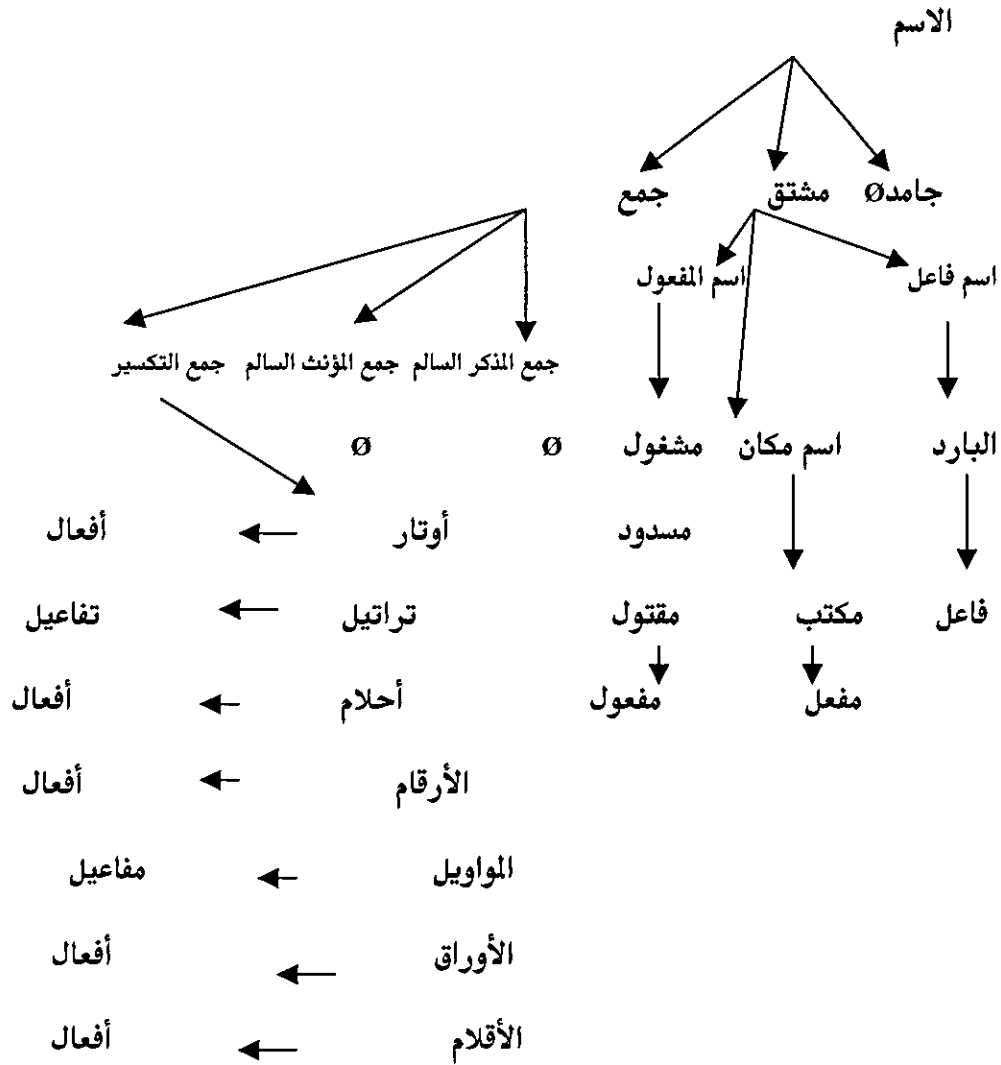
وفي إطار النص الذي نشغل عليه راهناً، سوف نحاول رصد التغيرات الصرفية على الأفعال والأسماء، وملاحظة الانحرافات الجارية في قواعد الصرف المعيارية .

١-٢-١: الوحدة النصية الأولى:

باستقراء النص صرفياً يلاحظ أن ثمة هيمنة للفعل المضارع بأبنيته المختلفة على زمن النص، ويمكن رصد ذلك في الترسيم الآتية :



ويلاحظ على أبنية المضارع هنا خلوها من الانحرافات الصرفية، فهي تتبع القواعد الصرفية في اشتقاق الأفعال، فصيغة الثلاثي اشتقت من الماضي بزيادة حروف المضارعة: الياء والياء والهمزة، وكذلك الخماسي اشتق من الماضي: انكب، انتشى، ارتد في حين أن الرباعي يستقل ببنية «تصلي = تُفعلل» وما يُميّز هذه الصيغة أنها تأتي متعدية، أي لا تكتفي بعلاقتها الإسنادية وإنما تمدُّ ظلالها نحو المفعول أما على صعيد الأسماء، فإن مايلفت الانتباه منها هما صيغة اسم «المفعول» وجمع التكسير، وقد حافظ الاستعمال الشعري على القاعدة العامة في سياق النص الشعري ولتوضيح أوزانها ودلالاتها تُقدّمُ الترسمة الآتية :

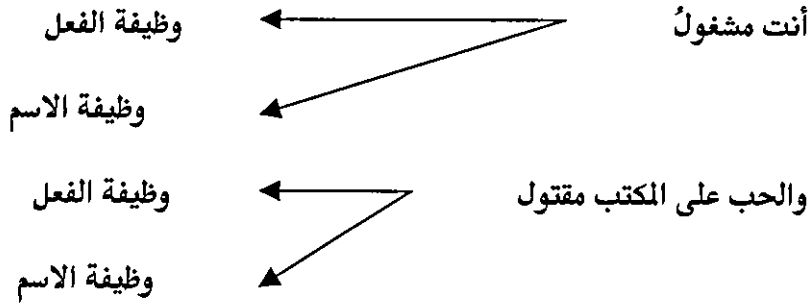


وإذا بدأنا بدراسة هذه الأبنية في سياقها النصي، سوف نجد أن اسم الفاعل «على مكتبك البارد» قد جاء صفةً لتدلّ على معنى مؤقتة لا مستقر، فالبرودة ظاهرة مؤقتة، بعكس الصفة المشبهة التي تدل على الثبوت، ومن هنا العلاقة الوثيقة بين الأفعال والصيغ المشتقة مثل اسم الفاعل والمفعول، فاسم الفاعل يعمل عمل فعله في أحيان كثيرة.

وقد وردت في الوحدة النصية صيغة واحدة لاسم المكان «مكتب» «على مكتبك البارد» للدلالة على مكان الحدث، واسم المكان عادة يشد من أواصر

اللغة بالعالم، ويخصص المكان الذي يُرْتَكَبُ فيه الفعل، وهو هنا، المكتب الذي انشغل «الحبيب» فيه بأوراقه وأموره الخاصة .

ويتسم اسم المفعول المشتق من الثلاثي بحضور نسبي في الوحدة الأولى (مشغول، مسدود، مقتول)، فيرفعُ من هيمنة الأسماء المشتقة التي تثبت دلالات إضافية فضلاً عن الدلالة الجوهرية للصيغة التي اشتقت منها، وهذا ما يتوفر في أسماء الفاعل والمكان واسم المفعول. إن أسماء المفعول الواردة في النص - على سبيل المثال - تؤدي وظيفة الفعل والاسم في سياقه النصي :



إن أداء اسم المفعول لهذه الوظيفة المزدوجة تعود بالأساس إلى اشتقاقته من الفعل، وعليه فإنه يحتفظ بأثر تلك الوظيفة، ويحتاز على وظيفته الجديدة جراء زيادة الميم والواو على الصيغة الأساسية، وفي الواقع فإن الدلالات الإضافية التي تؤديها الصيغ المشتقة تتبع القاعدة الدلالية العامة: زيادة المبنى زيادةً في المعنى. والدلالة التي يحتازها عليها اسم المفعول مصدرها زيادة حرفين، وبهذه الزيادة تكتنف النصوص الأدبية دلالات حافة تُغنيها وتثريها .

وما يلفت الانتباه في «الوحدة النصية الأولى» استثمار عنيف لجمع التكسير، وغياب تام للنوعين الآخرين: جمع المذكر السالم والمؤنث ومعهما

المثنى، ويلاحظ أن الشاعرة وظفت من جمع التكسير صيغة جمع القلة (أفعال) وصيغتي منتهى الجموع وهو نوع من جموع الكثرة (تفاعيل، مفاعيل) أما الصيغة الأولى (أفعال) فهي جمع للأسماء الثلاثية :

(أوتار ← وتر، أحلام ← حلم، أرقام ← رقم، أقلام ← قلم) أي بإضافة همزتي قطع ووصل إلى الاسم الأصلي. أما صيغتا الجموع، الأولى «تفاعيل» ويجمع عليها من الأسماء ما كان مزيداً بحرف مدّ قبل آخره (تراتيل - ترتيل) والثانية «مفاعيل» ويجمع على هذه الصيغة من الأسماء ما كان مزيداً قبل آخر بحرف مدّ (مواويل - موال) والسؤال الذي ينهض الآن مادلالة استخدام جموع التكسير بهذه الكثرة في النص؟ والجواب على ما نخمن أن جمع التكسير يتوفر على أبنية كثيرة ومرنة تستجيب للتشكيل الشعري، وهذا فضلاً أن جموع التكسير المستمرة في القصيدة هنا تنتهي بحروف «الراء، والميم واللام» والحروف الثلاثة تُضفي جرساً موسيقياً على نهايات الجملة، بدليل أن أغلب الجمل تنتهي بهذه الجموع .

والآن بعد هذا التوصيف الصرفي للأفعال والأسماء في النص، هل تكتنف النص انحرافات صرفية؟ في الوحدة النصية الأولى سوف نجد أن ثمة أسماء منعت من التنوين، وهي ليست ممنوعة من الصرف، وحقها التنوين:

١- يَنْتَشِي صُبْحُ

٢- أَنْتِ مَشْغُولُ

٣- وَالْحَبُّ عَلَى الْمَكْتَبِ مَقْتُولُ

لكن هذه الظاهرة مألوفة في الخطاب الشعري منذ القديم وحتى الآن

«اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام»^(١) ذلك أن الشعر يسهل في بنائه إلى التكافؤ والتضاد والتوازي، وبكلمة أدق، إلى «هندسة الكلام» الأمر الذي يستدعي الإخلال بالأنظمة سعياً وراء نحوه - صرفه الخاص به، لكن ليس بعيداً عن النظام اللغوي، وإلى هذا الخرق تنتمي الظاهرة التي أشرنا إليها بخصوص التراكم الوارداً أعلاه. وهذا الإطلاق للضمة كان لغاية عروضية وهي إنهاء الأسطر الشعرية بوحدة عروضية متوافقة: مفاعيل. إذ يدخل زحاف الكف. (حذف السابع الساكن) من تفعيل مفاعيلن في البحر الوافر، فالوزن يفرض سطوته على النظم الشعري - وعلى الخصوص في القصائد التقليدية حتى يضطر الشاعر إلى محاولات الزيادة والنقص والتقديم والتأخير لسد الفجوات النظامية، ولذلك يقول السيرافي «اعلم أن الشعر لما كان كلاماً موزوناً، تكون الزيادة فيه والنقص منه»^(٢)

وينطبق هذا الكلام على ظاهرة تسكين آخر الكلمة وحققها الكسرة في «بلا أحلام» أو الضمة «وتسرق روحك الأرقام» و«ألا فلتسقط الأوراق والأقلام». وتفسير ذلك أن هذا الأسطر تنتهي بوحدة عروضية «مفاعيلان، ممدود مفاعيلن» والكسر أو الضم يخل بذلك، فلذلك لجئ إلى التسكين مراعاة التقضية وللحصول على وحدة عروضية متوافقة في هذه المواقع النصية .

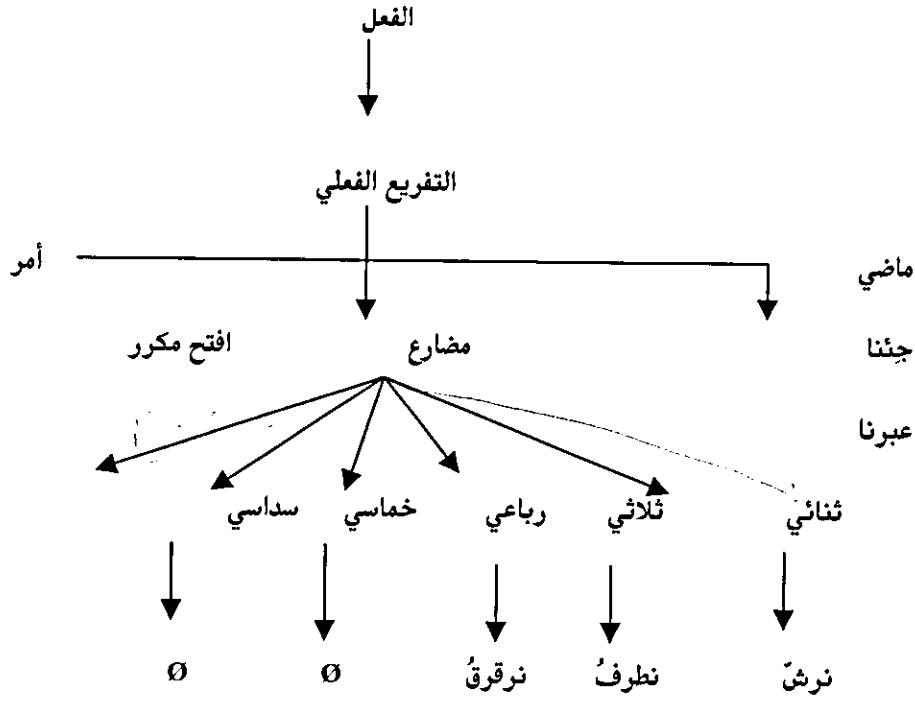
٢-٢-١: الوحدة النصية الثانية:

في الوقت الذي هيمنت فيه الصيغ المضارعة المختلفة في الوحدة الأولى على نحو تام، تقل آثار هذه الهيمنة، إذ يتيح النص للفعلين «الأمر

١- أبو سعيد السرياني، ضرورة الشعر، ص ٣٣. والكلام لسبويه.

٢- م.ن، ص ٣٤٠.

والماضي» أن ينوعا زمن النص، ويمكن بداية تقديم الخطاطة الآتية :



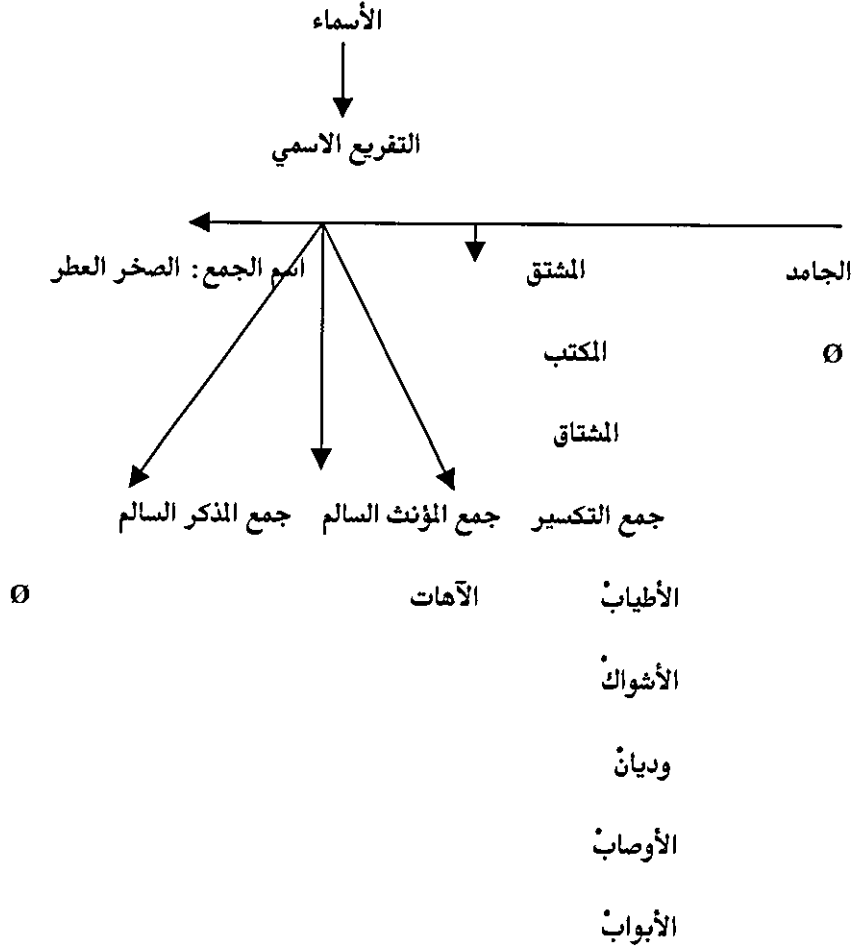
وتؤدي صيغة الماضي في النص عبر الجملتين (أنا والقمر المشتاق جئنا - عبرنا الصخر والأشواك) بالكشف عن قطاع من الخبر، كان قد توارى بفعل هيمنة المضارع، وعلى اعتبار كلا الفعلين متعددين فهما يمتدان إلى وقائع جديدة، أي ضم عوالم إضافية إلى بنية الجملة في موقع كل فعل. وبالنسبة إلى المضارع سوف نجد تفرعاً بنائياً يتسلط عليه عبر توزيعه إلى ثلاث صيغ:

- ثنائي نرش ← وماضيه رش ← فعل يفعل ← متعد
- ثلاثي: نطقُ ← وماضيه طرق ← فعل يفعل ← متعد
- رباعي: نهديك ← وماضيه أهدى ← أفعال يفعل ← متعد
- نرقرق ← وماضيه ررق ← فعلل يفعل ← متعد
- ننجي ← وماضيه أنجى ← أفعال يفعل ← متعد

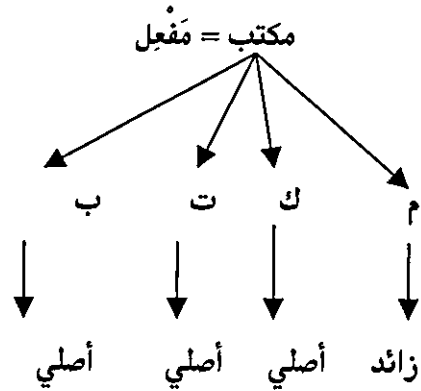
يخلو النص على صعيد المضارع من صيغ الزيادة التي تلحق بالنص دلالات حافة أو إضافية، إذ بقيت صيغ المضارع في إطار الاشتقاق من الفعل الماضي بإضافة حرف من أحرف المضارعة (النون) و الفعل المضارع بهذه الصيغة، يستحضر رهن المتكلم أو المتكلمين، بمعنى أنه يجعل المتلقي على ملامسة بالحدث الشعري .

وإذا كان الماضي بصيغته يستحضر قطاعاً من تجربة المتكلمة في رحلة شوقها وعذابها، والمضارع يسمح بالحضور الآني للحدث الشعري، فإن الأمر - وكونه مشتقاً من المضارع - يفتح النص على مستقبل قريب، لما يتحقق، وتحققه مرهون بالمخاطب: حبيبي فافتح الأبواب وصيغة الأمر عادة متوفرة على دلالة مزدوجة: القوة والضعف، والفعل الوارد هنا، يتسم بالضعف والتوسل .

وعلى صعيد فئة الأسماء ودورها ودلالاتها في النص، يلحظ هيمنة لجمع التكسير الذي تموقعت تجلياته اللفظية في أواخر الأسطر، سعياً وراء الحصول على قوافٍ متوافقة في الوحدة النصية الثانية، ويمكن لنا توزيع الأسماء الواردة ودورها الوظيفي وفق الخطاطة الآتية:



يضيف الاشتقاق تحولات بنائية على الاسم ، الأمر الذي يمنح «الاسم» دلالةً إضافية، على ما نلاحظ في كلمتي: المكتب/ المشتاق. فالأولى مشتقة من الفعل كتب، بزيادة الميم؛



وهذه الزيادة هي التي توسع من الأصل وتجعله يشمل قطاعات أخرى من

الوجود، فالفعل «كتب» يشير إلى حدث وزمن، وحين تتم إضافة «الميم» يكون بوسع الكلمة، ليس تحديد مكان الحدث فحسب، وإنما مفصلة قطاع من الفضاء Space سيدعى: المكتب. أما الكلمة الأخرى «المشتاق»: اسم فاعل لفعل ما فوق ثلاثي «يشتاق» وكما هو معلوم، فاسم الفاعل صفة حادثة وليست ثابتة، وبهذا الحدوث يعاكس اسم الفاعل الصفة المشبهة التي تحاول تثبيت الصفة في الموصوف، وما يتميز به، اسم الفاعل هنا، أنه يؤدي دوراً مزدوجاً: وظيفي الفعل والاسم، فغالبا ما يتطلب مفعولاً به وفي الوقت نفسه يشغل موقعا إعرابياً في الجملة. إن الاشتقاق يخرج اللغة من عقم الجمود ويهبها حياة جديدة، ومن هنا، نجد أن لغة الشعر الحديث لغة قائمة على الاشتقاق ذلك أن الاشتقاق في جميع تجلياته يكشف عن الطابع التاريخي للغة في علاقاتها بالعالم.

ومن تجليات التفرع الاسمي مقولة الجمع التي تتفرع بدورها إلى نوعين: جمع التكسير وجمع المؤنث السالم، ويتوفر من الجمع الأخير كلمة واحدة: «الآهات» ومفردا «آهة» .

أما جمع التكسير فيغلب على النص، وتفسير ذلك - كما أشرنا - توفير قواف متوافقة: الأطياب = الأبواب = الأوصاب . . الخ. ويلاحظ على جموع التكسير توزعها على صيغتين: أفعال (ج قلة) وفعالان (ج كثرة) إن الصيغة الأولى «أفعال» تدل على جمع القلة ما بين الثلاثة والعشرة، والثانية (فعالان) توحى بما لانهاية له، أي للمبالغة في الأمر «وودياناً من الآهات والأوصاب» ويخلو النص، هنا، من انحرافات صرفية بارزة باستثناء ظاهرة التسكين التي عالجناها في المستوى النحوي، إذا أشرنا إلى أن تسكين المضاف إليه

«وراء الباب» والجار والمجرور «بالأطياب» ألخ إنما يكون لأسباب تتعلق بالوزن العروضي التي يتحكم في البنية الإيقاعية للقصيدة .

١-٢-٣: الوحدة النصية الثالثة:

يتحقق زمن الوحدة النصية الثالثة بفعلي المضارع والأمر، وغياب الماضي ومرد ذلك يعود إلى قرب تحقيق الغاية/ اللقاء، فليس ثمة من مجال للعودة إلى الماضي للكشف عما جرى للعاشقة في رحلة بحثها، ومن هنا، يأتي فعل الأمر مقترناً بالتأكيد (افتحها، فنحن هنا / حبيبي افتح الأبواب، نحن هنا) وتدل الأفعال المضارعة: يمضي، ترفضنا، نحمل، - على اللحظة الراهنة للحدث الشعري.

أما بخصوص الأسماء، فتقل نسبة الأسماء المشتقة وجموع التكسير، إذ تنزاح صيغة أفعال عن مواقعها في آخر الأسطر بقصد تشكيل القوافي أو التماثلات الصوتية سابقاً في الوجدتين (١،٢)، ومن تجليات جمع التكسير في الوحدة (٣): الأبواب، أكواباً، أنجم، وثلاثتها من جموع القلة (أفعال، أفعال).

ومن طائفة أسماء النص: المرهق - المشغول وكلاهما اسم مفعول، الأول مشتق من الفعل المبني للمجهول «يُرهِقُ» والثاني من الثلاثي (شَغَلَ)، والاسم المشتق غالباً ما يدجج النص بتشكيل لغوي جديد عبر زيادة حرف أو حرفين أو إجراء استبدال بين فونيمات الكلمة، فعلى صعيد الاسم الأول: مُرهِق، نجد الاستبدال بين الياء والميم المضمومة، وفي الاسم الثاني يُزاد حرفان: (م،و) والزيادة في الحالتين تُجرى سعياً وراء تكثيف وتأثيرة الدلالة وزيادتها، في لفظة واحدة، فضلاً عن الدلالة التي يهبها السياق

النصي للكلمة ذاتها .

وتظهر في هذه الوحدة مظاهر الانحراف الصرفي، ومنها همزة الوصل في سياق التلغظ في الفعل «إفتحها» وإذا كان قطع «همزة الوصل» قد خدم الوزن العروضي - لا استكمال تفعيلة «مفاعيلن» - فإنه يمنح الفعل نبرة تأكيدية تأكيد الأمر. ومن جهة أخرى تعد جملة «إفتحها» جملة استثنائية، كما لو أنها جملة جديدة، ولذلك فقطع همزة الوصل يكون للنطق بالساكن. وبهذا أدى قطع همزة الوصل إلى تحقيق وظيفة «صحة الوزن من جانب ويشير إلى موضع الاهتمام من جانب آخر»^(١) أي التأكيد على فتح الأبواب .

والانحراف الصرفي الآخر يتمثل بتصريف ما لا ينصرف كما في كلمة «آذار» التي جاءت منونةً وحققها إطلاق الضمة «آذار» لأنها ممنوعة من الصرف للعجمية، والسبب الأساسي يتعلق بالوزن العروضي، فحتى يتم الحصول على وحدات عروضية كاملة في السطر الشعري الذي يتضمن هذه الكلمة، نُوتت مع أنها ممنوعة من الصرف .

إن البنية العروضية للسطر الأخير مع تنوين الممنوع من الصرف (آذار) يكون على النحو التالي :

جميعاً أنت، آذار، وفرحةً حبنا، وأنا

./../.. ./../.. ./../.. ./../..

مفاعيلن مفاعيلُ مفاعلتن مفاعلتُن

أما السطر دون تنوين فتبدو البنية العروضية على النحو الآتي:

./../.. ./../.. ./../.. ./../..

مفاعيلن مفاعيلُ مفاعلتن مفاعلتُن

١- محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص ١٠٢.

غير أن مفاعيلن المتحولة عن مفاعِلْتُنْ، يصيبها «زحاف الكف(حذف السابع الساكن»^(١) لذلك تصبح (مفاعيلُ) بضم اللام، وعليه لا يكون ثمة داعٍ لتصريف الممنوع من الصرف.

٣-١- الظواهر النحوية - الصرفية والبنية الكبرى والرؤية العامة:

إنَّ المكوّنات النَّصِيّة إِذ تَتَبَّعْنِيْنُ فِي النَّصِّ الشّعري وتُبْنِيْنُهُ ، فإنها تلجُ - على ما يذهب يوري لوتمان - في شبكةٍ وثيقة من العلاقات فيما بينها^(٢)، ولهذا فليس ثمة من طارئية للعنصر النَّصي ، وبناءً على ذلك فالمكوّن النحوي - الصرفي يُسهم على نحو بنائي في تشكيل النَّصِّ بنيةً ودلالةً . وإذا كنّا قد أثبتنا ذلك تفصيلاً في تحليل نصِّ «مشغول في آذار» ، فسوف نحاول ، هنا ، البحث عن الدّور الوظيفي للمستوى النّحوي - الصّرفي على البنية الدلالية الكبرى تنظيماً وإنتاجاً . إنّ النص الذي بين أيدينا «مشغول في آذار» يدور على المستوى الموضوعاتي حول «تنصّل الحبيب من تبعات الحب» وتأتي جملُ النَّصِّ لتتنوّع على هذه النّواة / القضية الدلالية الكبرى ، وللتعبير عن هذه الموضوعات ، تستثمرُ الشاعرة أشكالاً متنوّعة من الاستخدامات النّحوية - الصرفية ، فعلى صعيد النحو، نجد أنّ القصيدة تمفصل بين ضميري المخاطب والمتكلم ، فالعلاقة بين الضميرين تؤسّسُ إلى حدٍّ بعيدٍ قضايا البنية الدلالية ، فتبعاً للضمير المخاطب تتشكّل الجمل الاسمية «حبيبي أنت مشغول/ أنت مشغول/ بأوراقك ، والحبُّ على المكتب

١- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص ١١٥.

٢-

مقتول / على مكتبك البارد تنكبُّ بلا أحلام ... الخ، وهذه الصفة الاسمية يرتسخ مكن حال «الحبيب» في التَّنصُّل من تَبَعَات الحب، في حين أنَّ ضمير المتكلم يُعبر ، من خلال الجمل التي يؤسِّسها ، عن حال العاشقة في دينامية واضحة : وقد أضحك ، قد أبكي ، وأسهرُ في الدُّجى وأنام... الخ، فالبنية الدلالية تنشأ من الصِّراع النحوي بين ضميري المخاطب (الحبيب) والمتكلم (العاشقة) ، ومن هلال الضميرين تتوزع البنى النحوية في النص .

مما لا شك فيه أن البنية النحوية ليست كائناً مجرداً، بل إنها علاقات تنتظم وفق العلاقات المنطقية التي تسكن العالم، بدليل اختلاف بنية الجملة من لغة وإلى أخرى، ويمكن أن نضيف خطوة أخرى، أن اللغة هي التي تُحدِّد طريقة التفكير للناطقين بها، أي أنها تتحمل مسؤولية تشكيل رؤية هؤلاء إلى العالم. وبذلك تمارس اللغة دوراً فاشياً على الناطقين بها، غير أن الأمر لا يستمر على هذه الوتيرة، نظراً لأن الفعالية الأدبية نزاعة إلى تقويض البنى الراكدة واستبدالها ببنى جديدة. وما عمليات التقديم والحذف والتأخير والخروج عن طرائق الصرف سوى محاولات عتيقة للخروج من ربقة الاستبداد اللغوي، ولذلك سوف نجد أن الانحرافات الأسلوبية تعكس في تجلياتها النصية إلى موقف مُحدِّد في علاقة اللغة بالعالم، أي أنها توحى بالرؤية العامة للنص تجاه قضايا كثيرة «اللغة والجمال الحياة، الموت..»، فالبنية النصية التي تنتج الجملة وفق المنطق المعياري غالباً ماتحافظ على التفكير السلفي الذي يسعى إلى الحفاظ على الاستقرار والوضوح والقوة، أما البنية النصية التي تسعى إلى كسر نمطية البنية الجمالية وتقويضها، فإنها توحى بتعبير العالم وتحرير الدال اللغوي من علاقاته

الدلالية المستهلكة. أن البنية النصية الجديدة تسعى نحو تجديد اللغة وضخها بروح جديدة ولهذا تحاول بناء أسلوبية جديدة. فأما بالنسبة لنص نازك الملائكة - سيما وأنها من رواد التجديد - فإنه يعكس الرؤية الشعرية الجديدة في تحديد الموسيقى الشعرية عبر تحطيم النسق العروضي للبحر الوافر مفاعلتن مفاعلتن فعولن، عبر المزج بينه وبين الهزج، وذلك بنقل مفاعلتن إلى مفاعيلن وتوظيف الوحدات العروضية حسبما يستدعي الإيقاع النفسي للشاعرة، وليس ما تتطلبه البنية المجردة للإيقاع الخليلي وقد نتج عن ذلك بروز إيقاع جديد هو إيقاع البياض نتيجة امتدادات الأسطر الشعرية وارتداداتها تبعاً للموجة الإيقاعية للنفس، أما على صعيد البنية النحوية، فالشاعرة بدأت تخضعها لإرادتها ولا تُخضع لها. ولهذا سوف نجد أن حالات التقديم والتأخير والحذف تؤدي مهمات استراتيجية في النص، نظراً لتحررها من استبدادية الوزن العروضي - وإن كان الوزن العروضي مازال متحكماً ولكن ليس بقوة العروض الخليلي في ترتيب البنية النحوية، إن حالات الانحراف النحوي أو الصرفي تشكل مواجهة مع البنية النحوية المعيارية ومحاولة الخروج عنها بغية بناء لغة مواكبة للعالم الجديد/ عالم الشاعرة.

٤-١ : الخاتمة:

تمت في الفصل الثالث من الباب الثاني معالجة مستويين من مستويات النص الشعري الحديث لدى نازك الملائكة، وهما المستويان النحوي والصرفي، وفي المستوى النحوي اتجه الاهتمام نحو دراسة بنية الجملة من حيث التقديم والتأخير والحذف ودلالة ذلك في سياق النص، ودوره على

صعيد الفعالية الشعرية. فقد كان لتقديم بعض الرتب النحوية وتأخيرها أو حذفها دوره الكبير في زعزعة البنية النحوية الراكدة أو المعيارية، وذلك بغية تبئير و/ أو تحقيق بعض الدلالات الخاصة للدوال اللغوية في حركتها النصية، أو إنجاز مهمات مثل التوازن الإيقاعي أو خلق التضاد التركيبي بين جملتين كالالتزام بترتيب الجملة الفعلية (فعل + فاعل) ثم تقديم (الفاعل على الفعل) في جملة أخرى في السطر الشعري نفسه، الأمر الذي يكسر من نمطية اطراد التركيب النحوي على الوتيرة نفسها.

وقد كشفت القراءة في مبحث «الترابط النصي» عن بروز ظاهرة الربط دون أداة أو مايسمى بقاعدة الربط الخلافي إذ تسعى الجمل إلى الربط فيما بينها على نحو مباشر، ومردّ ذلك في رأينا أن الخطاب الشعري الحديث بدأ يمنح المتلقي سلطة التأويل، أي أن الفجوات التي يتركها السانص تنتظر القارئ للئها، ولما كانت هذه الفجوات، ومن بينها الربط الخلافي بين الجمل، تُسمحُ بغير احتمال ربطي، فإن دلالتها تُتري وتتنوع في سياقات القراءة النقدية.

أما على المستوى الصرفي، فقد وجدنا النص يسعى إلى استثمار المشتقات وعلى الخصوص اسم المفعول، وكذلك جمع التكسير على مختلف تجلياته (قلة، وكثرة) ويعود سبب ذلك أن اسم المفعول وجموع التكسير كانا وسيلة إلى تحقيق التماثلات والتشاكلات الصوتية مع الكلمات المشكلة لقوافي النص، وبخصوص فئة الفعل: فقد سيطرت صيغ المضارع المختلفة الثنائية والرباعية والخماسية لتبث الدينامية والحركة في جسد اللغة الشعرية، وانخفضت وتيرة حضور الأمر والماضي. وكذلك لا بد من الإشارة إلى أن الانحرافات الصرفية تمثلت بتصريف الاسم الممنوع من الصرف (آذار) لغاية عروضية، وقطع همزة الوصل في فعل الأمر الثلاثي (إفتحها) للغاية نفسها.

الفصل الرابع

المستوى المجازي في القصيدة الحديثة

تمهيد:

سيعالج الفصل الرابع الظواهر البلاغية في القصيدة الحديثة لدى نازك الملائكة، ولتحقيق ذلك، فقد خصصنا نصين، الأول بعنوان: نهاية السلم، والثاني: النهر العاشق وفي التحليل اتبعنا ترسيمة موحدة على صعيد القراءة، إذ بدأنا بتعريف النص، أولاً، ثم انطلقنا إلى تحليل عنوان النص، فالنص، ثم توقفنا عند الظاهرة البلاغية في علاقتها بالرؤية البنوية الدلالية الكبرى العامة وبالرؤية العامة، واتبعنا كل ذلك بخاتمة تتضمن نتائج المقاربة التحليلية.

سوف تتركز إستراتيجية المقاربة النصية، هنا، على «الفضاء التطبيقي» للظواهر البلاغية في القصيدة الحديثة لدى نازك الملائكة، ما دنا قد نظرنا لقضية «المجاز بتحولاته المختلفة» في الفصل الرابع من الباب الأول، ولتحقيق هذه المقصدية، سوف نتيح للقراءة أن تتحرك أفقياً ورأسياً في جغرافيا نصين للشاعرة وفق تاريخ إنتاجهما، في محاولة للقبض على كيفيات اشتغال الظواهر البلاغية: الاستعارة، والتشبيه، والمجاز المرسل، والكنائية، . . . ، في هذه النصوص بنيةً ودلالةً، وكذلك للوقوف على تحولات الرؤية العامة في علاقتها بالفضاءات الدلالية لهذه الظواهر، من حيث كونها «وسيلة لتحقيق نوع ما من المعرفة/ الخبرة حيث يزداد وعي الشاعر بواقعه، وبنفسه أيضاً»^(١)

فالوعي بالذات والواقع يفرز رؤية محددة للعالم. وذلك لأن التحقيقات النصية للظواهر البلاغية، بوصفها صوراً شعرية، تكثف مجمل أبعاد علاقة

١ - شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، ص ٣٦٦.

على اصطياد القارئ من هدوئه، للانخراط في قراءة النص، وتحديد علاقته مع الأشياء، فبقدر ما تكون الصور البلاغية معرفة بالذات والعالم عند الشاعر، فإن ذلك «ينعكس بدوره على المتلقي فيكتسب وعياً جديداً بواقعه وبنفسه»^(١) فإن كانت الصورة البلاغية، للوهلة الأولى، تشكل طيبةً و/ أو فجوة في تيار التواصل الدلالي بين القارئ والنص، فإنها ماتلبث أن تضيء النص والعالم معاً.

نكتفي بهذه العتبة للمستوى المجازي في القصيدة الحديثة لدى نازك الملائكة، لنلج عالم النص من خلال ظواهره البلاغية: بنيةً ودلالةً ورؤيةً، وتحليلها وفق آليات التماثل والتجاور والدمج التي تستوعب معظم الظواهر البلاغية. ولا بد من الإشارة إلى أن التعامل مع التجليات البلاغية في القصيدة «الحديثة» سوف يختلف عنه في القصيدة «التقليدية» وذلك لاختلاف تقنيات البناء النصي وطرائقه في كلتا القصيدتين، على أننا سوف لن نستبق النتائج، وإنما نترك الأمر للتحليل النصي أن يخرج بالاختلافات المرتقبة بين البنيتين الشعريتين: التقليدية والحديثة.

١- النص الأول: نهاية السلم^(٢):

مَرَّتْ أَيَّامٌ مُنْطَفِنَاتٌ

لَمْ نَلْتَقِ لَمْ يَجْمَعْنَا حَتَّى طَيْفُ سَرَابٍ

وأنا وحدي، أقتاتُ بوقعِ خُطى الظُّلماتِ

خَلْفَ زُجَاجِ النَّافِذَةِ الْفِظَّةِ، خَلْفَ الْبَابِ

١- شكري الطوانسي، م.س، ص ٣٦٦.

٢- نازك الملائكة، الديوان، ٢/ ١١٠-١١٣.

وأنا وحدي...

مرت أيام

باردة تزحفُ ساحبةً ضجري المرتاب

وأنا أصغي وأعدُّ دقائقها القلقات

هل مرَّ بنا زمنٌ؟ أم خضنا اللا زمنا؟

مرت أيام

أيامٌ تُثقلها أشواقي. أين أنا؟

مازلتُ أهدقُ في السلم

والسلمُ يبدأ لكن أين نهايته؟

يبدأ في قلبي حيثُ التيهُ وظلمتهُ

يبدأ. أين البابُ المبهمُ؟

بابُ السلمِ؟

* * *

مرت أيام

لم نلتقِ، أنتَ هناك وراءَ مدى الأحلام

في أفقٍ خفَّ به المجهول

وأنا أمشي، وأرى، وأنام

أستنفدُ أيامي وأجرُّ غدي المعسول

فيفيرُ إلى الماضي المفقودُ

أيامي تأكلها الآهات متى ستعودُ؟

مَرَّتْ أيام لم تتذكرُ أن هناكُ

في زاويةٍ من قلبك حُباً مهجوراً

عَضَّتْ في قدميه الأشواكُ

حُباً يتضرَّعُ مذعوراً

هَبَّةُ النورا

* * *

عُدْ. بعضَ لقاءٍ

يمنحنا أجنحةً نجتازُ الليلَ بها

فهناكَ فضاءُ

خلفَ الغاباتِ الملتفاتِ، هناكَ بحورُ

لا حدَّ لها تُرغِي وتمورُ

أمواجُ من زَبَدٍ

نبدأ بالصورة الأولى:

عُدْ. بعضَ لقاءٍ

يمنحنا أجنحةً نجتازُ الليلَ بها.

* * *

عُدْ، أم سيموتُ،

صوتي في سمعك خلف المنفرج المقوتُ

وأظل أنا شاردةً في قلب النسيان

لا شيء سوى الصمت المحدود

فوق الأحزان

لا شيء سوى رجح نعسان

يهمس فيّ ليس يعوذ

لا ليس يعوذ

١-١ : توصيف النص:

ينتمي النص «نهاية السلم» إلى فضاء القصيدة الحديثة، بما ترتب على ذلك من إحداث تغيير في «الهندسة المعمارية» وفي وتيرة «الإيقاع العروضي» للقصيدة الشعرية، إذ تتجه استراتيجيتها البنائية Structuration إلى الاشتغال الفضائي باستثمار «البياض» وإضافة بعد آخر لوظيفة النص في علاقته بالقارئ .

يتكون النص، وفق الإخراج الطباعي من أربع كتل طباعية غير متساوية من حيث احتيازاها على فضاء البياض. وهذا التوزيع الجديد للنص طباعياً، يغير في طبيعة التلقي، ويفرض تعاملاً مختلفاً. إذ تشكل كل كتلة وحدة شعرية - دلالية، وبالتالي، فعلى المستوى البلاغي، سيتجه التحليل نحو انزياح الوحدة الشعرية، أي أن الانزياح يشغل في الوحدة بأكملها وليس في أجزاءٍ منها. وهذا الأمر يمثل اختلافات القصيدة الحديثة عن القصيدة التقليدية .

٢-١: جماليات العنوان أو بلاغة الرمز:

في مواجهته مع هذا النص، يصطدم القارئ مع «عنوان» رمزي، وباعتبار أن «العنوان» يمثل مكاناً لعقد المفاوضات مع كائنات النص، فعليه يتوقف الدخول إلى ردهات القصيدة، واستنطاق طبيعة كائناتها الغامضة. وتفكيك شيفرة، «العنوان» هنا، سيكون بمثابة نافذة تنكشف عن عالم القصيدة والعنوان من الناحية التركيبية مركب إضافي «نهاية السلم» وينبني المركب على تقدير المبتدأ المحذوف «هذه / هي نهاية السلم» إذ إن حذف المبتدأ من شأنه أن يبث اهتمام المتلقي حول «الخبر» الذي أضحي بغياب «المبتدأ» محوراً لاستقطاب القراءة والتأويل .

غير أن الإشكال الذي يواجهه القراءة يتمثل بطبيعة العلامة «السلم» فهل هي «السُّلم» أو «السُّلم»؟ فالعنوان مطبوع دون حركات، الأمر الذي يتيح تعدداً في القراءة. فإذا أخذنا التأويل/ الافتراض الأول : «نهاية السُّلم» فإنه يستدعي تركيباً مضاداً له: بداية الحرب، وبالتالي تغدو القصيدة محفلاً لأحداث هذه «الحرب» . غير أن النظر في العلاقة بين العنوان والنص، لا يسند هذا التأويل، فعالم «الانتظار» هو الذي يستغرق القصيدة . وعندئذٍ ترتفع أسهم التأويل/ الافتراض الثاني: «نهاية السُّلم» إذ أن النص يدعم هذا الافتراض بتحقيقات نصية متعددة :

«مازلت أحرق في السُّلم

والسُّلم يبدأ لكن أين نهايته؟

يبدأ في قلبي حيث التيه وظلمته

يبدأ. أين الباب المبهم؟

باب السُّلم؟»

أشرنا بدايةً أن العنوان يكتسب دلالاته بوصفه «رمزاً» والرمز أحد التحققات البلاغية الذي يتوسل به الشاعر/ الشاعرة لتأسيس جماليات نصية، وهو بهذا الانتماء البلاغي يُعدُّ ضرباً من المجاز، يُحدثُ فجوةً/ هوةً Gap في تيار التواصل بين النص والمتلقي، وبهذه الخاصية يشارك الرمز الاستعارة والمجاز المرسل و/ أو الكناية . . في تحقيق الوظيفة الشعرية poetic function للخطاب الأدبي، ولانقصد بـ «الرمز» مادُمج في البلاغة العربية في حقل الكناية، حين تكون ثمة مسافة فاصلة بين اللفظ والمعنى المقصود، وتحقق بـ «الرمز» على مايقول القزويني: «فإن كان فيها (الكناية) نوع خفاءٍ فالمناسب أن تسمى رمزاً، لأن الرمز هو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية»^(١) على نحو مايقال «عريض الوسادة» كناية إلى الأبله. وبهذا الاعتبار البلاغي بخصوص الرمز، فالنص الشعري يغدو كله رمزاً أو / إحالة رمزية. غير أن الرمز «السُّلم» الوارد في تركيبه «العنوان» يختلف عما سبق. فعالم السيميوطيقيا تشارلز سوندرس بيرس يعرف الرمز بقوله: «أما الرمز Symbol فهو علامة تشير إلى الموضوع التي يُعبر عنها عبر عُرفٍ، غالباً ما يقترب بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعته»^(٢) ومادام «الرَّمز» يتأسس وفق العرف والعادة، فهو يتسم بالثبات وعدم التبدل في الأطر السسيوالتقافية التي يتشكل فيها وينمو، على عكس الصورة

١- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٤٦٦.

٢- تشارلز سوندرس بيرس، تصنيف العلامات، ت، فريال جوروي غزول في أنظمة العلامات في اللغة والأدب والنقطة، ص ١٤٢.

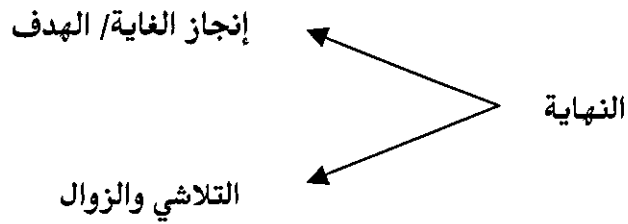
البلاغية التي تتعرض للتبدل والتغير وتفقد ألقها. لكن منطقة الاختلاف بين «الرمز» و «الصورة البلاغية» - الاستعارية مثلاً - تتحدد ببث الرمز لايحاءاته ودلالته بذاته، في حين أن البنية الاستعارية تحتاج من الناحية التركيبية إلى عنصرين، واتحادهما بحسب عنصر مشترك، حتى تقوم بتوليد الدلالات والإيحاءات ومن هنا، يعلق ميشال لوغورون على هذه النقطة بقواه: «بينما تركز أوالية الرمز على تشابه يُدرك بالعقل ويكون معقداً أحياناً، تكتفي الاستعارة بتشابه مدرك بالمخيلة والإدراك، عند المستوى الكلامي نفسه. الرمز يكسر إطار الكلام ويسمح بكل الانتقالات، بينما تبقى الاستعارة موجودة في الكلام دون أن تقدم أحد مفاتيحه»^(١) وبمعنى آخر، فإن الاستعارة محكومة بالتأكيد على سمات محددة بين العنصرين الداخليين في البنية الاستعارية، على حين ينتفي ذلك في بنية الرمز، إذ «يفتح غياب الوحدات المحددة المجال واسعاً أمام المخيلة، ويعطي القارئ حرية أكبر في تصور المعاني المرموز إليها»^(٢) إن الاختلاف يكمن أيضاً في ممارسة كلا الصورتين للاقتصاد اللغوي، فالرمز يمارس أقصى أنواع الاقتصاد والتكثيف، في حين أن الصورة البلاغية تتطلب ثروة أكبر من العلامات اللغوية. وإذا كان لا بد من هذا التنظير للرمز. فكيف يمارس «العنوان - الرمز» وظيفته الجمالية والدلالية في قصيدة نازك الملائكة .

لنتوقف بداية عند المستوى الدلالي للمركب الإضافي: نهاية السلم.

١- ميشال لوغورون، الاستعارة وجزء المرسل، ت، حلا . ج . صليبيا، ص٩٦ ، ٩٧ .

٢- صبحي البستاني، الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز» ص١٩ .

في لسان العرب تحتاز «النهاية» على الدلالات الآتية: «النهيةُ والنهاية: غاية كل شئٍ وآخره، وذلك لأن آخره ينهاه عن التماذي فيرتدع (. .) والنهاية: كالغاية حيث ينتهي إليه الشيء، وهو النُّهاء، ممدود. يقال: بلغ نهايته. وانتهى الشيء وتناهى ونهَى: بلغ نهايته»^(١)، وهكذا فالنهاية لغوياً تعني الحد الذي لا يتعدى. وفلسفياً توحي النهاية بمستويين من المعنى، فحسب الأول تقترن النهاية بغاية، بهدف ما، و«النهاية تصبح تحقيق الهدف الأخير أو الغاية القصوى أي بلوغ المرحلة الأخيرة . . .»^(٢) والمعنى الثاني يشير إلى «التلاشي والزوال»^(٣). فإذا كان الأول يشير إلى إنجاز الغاية، فالثاني يوحي بتدميرها وتلاشيها. وبذلك تكون النهاية مزدوجة الدلالة :



أما «السُّلم» الذي يشكل بؤرة الرمز، فتفنيدينا المعرفة المعجمية بخصوصه: «السُّلم: واحد السلالم التي يرتقي عليها، وفي المحكم: السُّلم الدرجة، المرقاة (. . .)، قال الزجاج: سمي السلم سلماً لأنه يسلمك إلى حيث تريد والسُّلم: السبب إلى الشيء، سمي بهذا الاسم لأنه يؤدي إلى غيره كما يؤدي السُّلم الذي يرتقي عليه»^(٤). وهكذا يشير «السلم» إلى كونه أداة /

١- ابن منظور: لسان العرب، ١٤/٣٧٤.

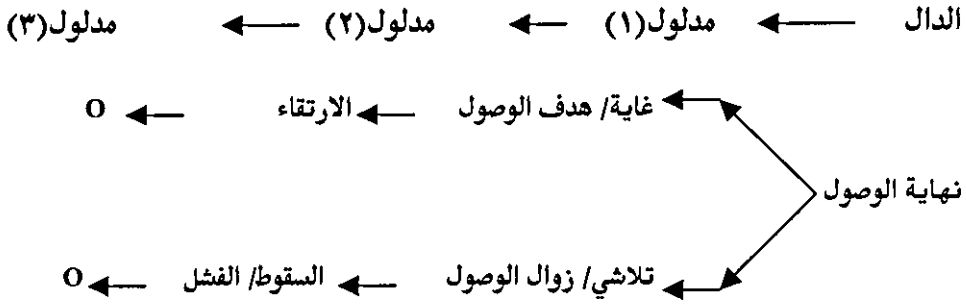
٢- جورج كثور، الرمز في الموسوعة الفلسفية العربية، ١/٨٢٠.

٣- ابن منظور، لسان العرب، ٧/٢٤٦.

٤- م.ن، ص.ن.

وسيلة للوصول إلى شيء آخر. ومن هنا البنية التشبيهية الآتية: كانت
الحيلة سُلِّمَةً إلى تحقيق أهدافه.

وبناءً على المعلومات الواردة أعلاه، يمكننا أن نخرج بالتأول الآتي
لعنوان النص:



فإذا كانت النهاية تعني الغاية/ الهدف، فهذا يستدعي الصعود نحو الأعلى
لتحقيقها، وعليه يوحى «السلم» بحالة الارتقاء التي «تلحق برمزية الصعود (. .)
والمقصود هنا، دائماً على وجه التقريب، بحث عن روحانية قد تكون معرضة لشتى
الاحتمالات»^(١) كذلك يرتبط الصعود على السلم بـ «النجاح»^(٢) أما إذا دلت النهاية
على التلاشي/ الزوال، فإن «السلم» في هذه الحالة يوحى بالفشل وعدم النجاح،
والانكفاء نحو الذات، والتلاشي هنا، يصبح قرين النزول و«نزول درج/ سلم يعني
بصورة عامة أن تمضي نحو داخل ذاتك نحو غرائذك ولا شعورك»^(٣) فبالصعود يتم
إنجاز التواصل مع الآخر، وبالنزول ينقطع التواصل وبناء العزلة .

لكننا لا نستطيع تحديد الدلالة الدقيقة، وذلك كون «الرّمز» يتمتع بحرية
الانتقال بين المدلولات. والقدرة «على تحطيم أطر اللغة والانطلاق نحو الإحياءات

١- بير داکو، تفسير الأحلام، ص ٣٤٠.

٢- هانس كورت، قاموس تفسير الأحلام، ٢٥٣.

٣- بير داکو، م.ن، ص ٣٥٤.

اللامتناهية»^(١) غير أننا حتى الآن، قاربنا «العنوان - الرمز» بوصفه نصاً موازياً Parotext أي بوصفه يتمتع باستقلالية نسبية عن النص. بيد أن بلاغة العنوان تحتاز جمالياتها حين تنمو بروتوكولات التواصل والتحاور بين العنوان والنص. فكيف يمكن الربط بين العنوان والنص، أو كيف يمكن تبرير «العنوان» في علاقته بالنص، وبالتالي ما الدلالة الجديدة التي يحتازها بموجب العلاقة السياقية؟ إن قراءة «العنوان» في علاقته بالنص تفترض الربط بينهما، وفي هذا السياق نجد أن علامات العنوان تكتسب المواقع النصية الآتية :

«مرت أيام

أيام تثقلها أشواقي. أين أنا؟

مازلت أحرق في السلم

والسلم يبدأ لكن أين نهايته؟

يبدأ في قلبي حيث التيه وظلمته

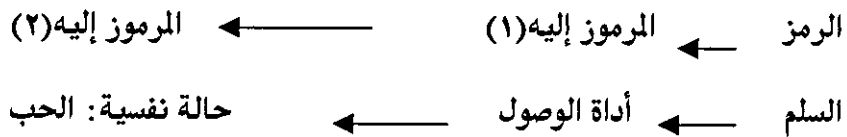
يبدأ . أين الباب المبهم؟

باب السلم» .

نلاحظ أن «السلم» بوصفه رمزاً، يتكثف، ويمر بتحويلات سيموطيقية في المقطع النصي: فهو يختص بميزة أيقونية من خلال الفعل «أحرق»: مازلت أحرق في السلم. و«الأيقونة Icone (..). علامة ذات علاقة تشابه مع الواقع الخارجي، وهي تمنح الشيء والذي تشير إليه ماتملكه من مواصفات

^١ - صبحي البستاني، الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز، ص ١٩.

وسمات»^(١) و«السلم» وفق ذلك علاقة رمزية ترسم واقعاً مادياً يتمثل بتلك الأداة التي تستعمل للصعود والهبوط. لكنه - السلم - في السطر الذي يلي، ينفتح باتجاه عالم النفس: والسلم يبدأ لكن أين نهايته؟ ، أي أنه يتجاوز خاصيته الأيقونية القائمة على التشابه، ليؤشر إلى حالة نفسية بدليل أن «السلم» يمتاز بالتحديد، أي ببداية ونهاية، ولكن الحالة النفسية تبدأ غير معروفة النهاية. ولذلك يمكن للسلم أن يأخذ الدلالة الآتية:



وما يدعم هذا التحديد الدلالي المفترض أن الشاعرة، هنا، تستخدم

الفعل «يبدأ» على نحو متكرر:

«يبدأ في قلبي حيث التيه وظلمته

يبدأ.»

فالسلم يوحي بـ «الحب ..» من حيث أن «القلب» هو موطن الشاعر والعواطف وفق معرفتنا بالعالم في الإطار السييسيوثقافي الشرقي. لكن مالعلاقة بين «السلم» و «الحب» ؟ إن الأمر الذي يسوغ هذا الإيحاء، أن «السلم» أداة للوصول والاتصال بالآخر أو بغاية ما. ولا يستبعد أن يكون «السلم» أداة تواصل بين «الأنسا» المتكلمة و «الغائب» المتكلم عنه في القصيدة. وهو ما سيتبدى لنا من التحليل البلاغي لصور النص .

^١ - يوسف غازي، مدخل إلى الألسنية، ص ٤٠. وكذلك يُنظر إلى سيزا قاسم - نصر حامد أبو زيد ، مدخل إلى السيميوطيقا، إذ تكتب سيزا قاسم في إطار السيميوطيقا " حول بعض المفاهيم والأبعاد، حول الأيقونة ما يلي: " الأيقونة Icon : تمثل التشابه المبدأ المتحاكم في العلاقات الأيقونية بين عناصر العلامة ، فالأيقونة تمثل موضوعها من خلال التشابه بين الدال والمشار إليه في المقام الأول " ص ٣١ .

من ناحية أخرى يمكن أن نؤول «العنوان» بالقول: إن «السلم» الذي كان ينتهي عادة بلقاء «الحبيب» أضحى بعد غيابه دون نهاية، ولذلك أضحت هذه النهاية لغزاً مبهماً :

أين الباب المبهم؟

باب السلم.

ومهما يكن من أمر، فإن القبض على رمزية العنوان، أشبه بضربة نرد، حيث يكون التوقع مفتوحاً على احتمالات غير محددة. وهذه هي حال اللغة الشعرية عموماً والرمز الشعري خصوصاً، فإذا كان «منطق اللغة الشعرية مغاير كلية لمنطق اللغة العادية»^(١) فإن «الرمز» الشعري، يتموقع في هذه اللغة المغايرة ليؤدي تحولات سيميوطيقية حرة في فضاءها، عصية على التحديد والقبض

٣-١: بلاغة النص:

أشرنا في (١ - ١) أن النص يتكون من أربع كتل طباعية، وعلى هذا الأساس سوف نحلل الصور البلاغية لتحديد دلالتها في كل وحدة طباعية تمهيداً إلى الربط بين الوحدات الأربعة، للكشف عن الرؤيا العامة للنص .

١ - صبري حافظ، الشعر والتحدي (إشكالية المنهج) ص، ٨١.

١ - ٣ - ١ : الوحدة الأولى:

مرّت أيامٌ منطفئاتُ

لم نلتقِ لم يجمعنا حتى طيفُ سرّابٍ
وأنا وحدي، أقتاتُ بوقعِ حُطى الظلماتِ
خَلْفَ زُجاجِ النافذةِ الفُظّةِ، خلفِ البابِ
وأنا وحدي...

* * *

مرّت أيامٌ

باردةٌ تزحفُ ساحبةً ضجري المرتابِ
وأنا أضغي وأعدُّ دقائقها القلقاتِ
هل مرّ بنا زمنٌ؟ أم خضنا اللا زمنا؟

التفريفة الأولى

التفريفة الثانية

التفريفة الثالثة

مرّت أيامٌ

أيامٌ تُثقلها أشواقِي. أين أنا؟

مازلتُ أهدقُ في السلمِ

والسلمُ يبدأُ لكنْ أين نهايته؟

يبدأُ في قلبي حيثُ التيهُ وظلمتهُ

يبدأُ. أين البابُ المبهمُ؟

بابُ السلمِ؟

يمكن لنا لطول الوحدة، تفريعيها إلى ثلاث وحدات صغرى تسهيلاً
للتحليل، كما أن التوزيع الطباعي يسمح لنا بذلك.

١ - ٣ - ١ : التفريضة الأولى:

أول ظاهرة بلاغية تواجه القراءة في هذا النص هي:

مرت أيام منطفئات

يتحدث ميشال لوغورن عن الاستعارة بقوله: «إن أوالية الاستعارة
تفرض مقاطعة المنطق الاعتيادي»^(١)، أي أنها تفخخ التيار المتواصل للكلام
بفجوة/ هوة. وهي - الاستعارة - إذ تمارس ذلك، فإنها تبني منطفاً مختلفاً
للغة. ومقاطعة المنطق الإعتيادي للمركب الاستعاري - قيد القراءة - تتبدى في
توصيف «الأيام (= الزمن) بالانطفاء». ولو أن الشاعرة اكتفت من التركيب
بالعلامتين، «مرت أيّام» دون توصيف، لكان الأمر يتعلق باستعارة ميّنة
ليس إلا، غير أن الصفة «منطفئات» أحدثت تغييراً في بنية العلاقات
الدالية بين علامات المركب، وهذا ما أدى إلى بروز المجاز فيه والمجاز «في
أساسه تغيير للعلاقات بين الوحدات اللغوية لا لتلك الوحدات نفسها»^(٢)
فولوج الصفة «منطفئات» في المستوى التركيبي للبنية عمل على إخراج
العلامة «أيّام» من حقلها الدلالي المعهود، وهو الزمن، إلى حقل آخر (مصدر
النور). فالصورة الاستعارية قائمة على التماثل بين «الزمن» و «مصدر
ضوئي» قابل للاشتعال «الإضاءة» و «الانطفاء». وكما يلاحظ. فالمسافة بين
الواقعتين بعيدة، وهذا ما يمنح الصورة ألقاً جمالياً، لكن كيف يمكن تبرير

١ - ميشال لوغورن، الاستعارة وانجاز المرسل، ص ١١٣.

٢ - الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ص ٦٣.

المماثلة بين «الزمن» و «المصدر الضوئي»؟، إن اللجوء إلى المقارنة عن طريق

المقومات الدلالية له ما يبرره في هذا السياق:

□ المشبه به	□ المشبه
مصدر ضوئي	الزَّمن = أيام
+ محسوس	+ مجرد
+ يشتعل / يضيء	+ يبدأ
+ ينطفئ	+ ينتهي
...+	...+

فالترادف بين المقومين: + ينطفئ و + ينتهي من حيث دلالتهما على الزوال والتلاشي والموت، هو الذي يبرر إجراء الاستعارة المكنية هنا، بتغيب المشبه به وذكر أحد لوزامه (الإنطفاء).

وكما يلاحظ على البنية الاستعارية، فإن الصورة تنتقل في عملية البنية Structuration من مجال الاختلاف الوجودي أو الفيزيائي بين المقولتين، من حيث انفراد كل مقولة بمقومات دلالية متميزة إلى مجال التداخل والتماهي بينهما، بتفكيك هوية المقولتين، وإحداث مقولة جديدة «أيام منطفئات» .

إن ما تقدم خص كيفية بناء الاستعارة واشتغالها في المركب اللغوي. فما هي الدلالة المترشحة منها؟ لن نحتاج إلى جهد كبير في القبض على دلالة الصورة، بالمواجهة بين: أيام منطفئات # أيام مضيئات، إذ يرتبط «الانطفاء» بالحزن والعمتمة والموت، و «الإضاءة» بالفرح والنور والحياة. وحين نتساءل عن سبب انطفاء الأيام أو خلوها من البهجة والفرحة يأتي الجواب :

لم نلتقِ لم يجمعنا حتى طيفُ سرابٍ
وأنا وحدي، أقتاتُ بوقعِ خطى الظلماتُ

خلف زُجاجِ النافذةِ الفظةً، خلف البابِ وأنا وحدي...

تأتي الجملة «لم يجمعنا حتى طيف سراب» لتؤكد الأولى «لم نلتق». والتأكيد يزداد دلالة نظراً للترادف والتطابق الحاصل بين الفعلين إعرابياً ودلالياً، فالثانية تمطط الأولى وتوسعها، وبهذا التمطيط تبرز الظاهرة المجازية لتحدث أفقاً جمالياً عبر إسناد الفعل «يجمعنا» إلى مركب إضافي «طيف سراب». ووفق خبرتنا بالعالم، فإن الفعل «يجمع» يسند عادة إلى الكائن الحي الذي يحوز «يدين». فالملاءمة الدلالية تتحكم بالعناصر اللغوية الداخلة في البنية التركيبية، وكذلك بالعناصر البديلة - المترادفة - التي يمكن أن تنوب عنه في المحور التركيبي. وبهذه الخاصية يحوز المركب الإضافي «طيف سراب» على الكائنية ويفاد حقله الدلالي، بوصفه ظاهرة طبيعية يتشكل بفعل انضغاط الأوكسجين وتكثفه في الفضاء، ووفق هذه القراءة، تنبني الصورة في فضاء الاستعارة المكنية باستعارة خاصية «الجمع» وإسنادها إلى «طيف سراب». والمسوغ لذلك، يتمثل بخاصية «الجري» بين الكائن الحي «طيف السراب»، وهي سمة ضعيفة، الأمر الذي يوسع من مجال المسافة الجمالية التي تحققها الصورة - مع الأخذ بعين الاعتبار تاريخ إنتاج القصيدة - ١٩٤٨ -، من ناحية أخرى يمكن إدراج هذه الظاهرة البلاغية ضمن صور التجاور بانتقال المعنى في الحقل الدلالي ذاته المتمثل بالحقل المكاني وذلك بالافتراض أن البنية البلاغية :

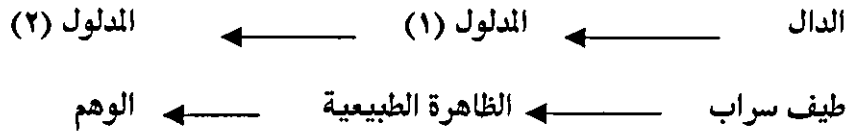
«لم يجمعنا حتى طيف سراب»

متحولة عن بنية أخرى:

«لم يجمعنا حتى مكان» أو «لم يجمعنا مكان حتى»

وإذا كان الأمر على هذا النحو، فما العلاقة بين «المكان» و «طيف سراب»؟ من المعروف فيزيائياً أن المكان هو الفضاء الذي يتشكل فيه «السراب» بوصفه ظاهرة طبيعية، ولذلك فالمراد بـ «طيف سراب» هو المكان الذي يتشكل فيه «السراب» وفق العلاقة الحالية، إذ «يرد اللفظ الدال على الحال ويراد به المحل»^(١). فالمعنى يتحقق بالانزلاق من مرجع إلى آخر دون مغادرة الحقل ذاته .

أما من الناحية الدلالية، فالركب الإضافي «طيف سراب» يحقق امتيازاً سيميوطيقياً بانتقاله بين مدلولين:



فالطيف يحيلنا على الخيال «طيف الخيال: مجيئه في النوم (...). والطيف: الخيال نفسه»^(٢). والسراب «الذي يجري على وجه الأرض كأنه الماء، وهو يكون نصف النهار»^(٣) إذ يتراءى للرائي أنه أشبه بماء جار، ولذلك ضرب به المثل في الخداع والكذب. ومن هنا فكلا العلامتين: الطيف والسراب تحيلان على الوهم بوصفه اللا واقع. وتأويل الصورة على هذا النحو يوحي بحال الانطفاء الحاصلة بين العاشقين، وهو ما يؤكد بالبنية التي تلي :

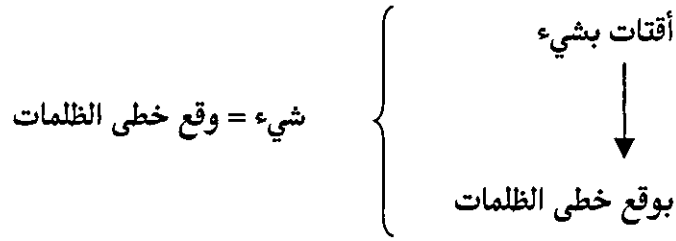
أقتاتُ بوقعِ حُطى الظلماتُ/ خلفَ زُجاجِ النافذةِ الفضةِ.

^١ - الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ص ٥٧.

^٢ - ابن منظور، لسان العرب، ١٧٤/٩.

^٣ - م. ن، ١٦١/٧.

لغويًا: نجد أن الفعل أقتات مشتق من المصدر «القوت»: ما يُمسك الرمق من الرزق (٠٠٠) وتقوت بالشيء، واقتات به واقتاته: جعله قوته». وبناء على ذلك، تقوم الصورة على استبدال «اسم» بـ «اسم» آخر، يخالف قانون الملاءمة الدلالية بين الفعل والاسم المجرور كما تجذر في المعرفة التداولية للغة، فالاسم المجرور في البنية المعهودة: اقتات بالشيء، يحيلنا إلى «الزاد والطعام» في حين أن «الاسم المجرور» في الصورة الشعرية يحيلنا إلى مرجع بعيد كل البعد عن المرجع المعهود: الأمر الذي يفسح في المجال لحدوث انزياح دلالي في الصورة:



على المستوى النحوي، نجد أنفسنا إزاء تركيب واحد:

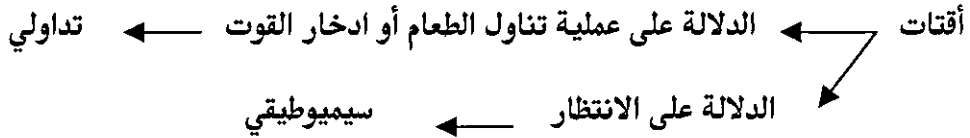
فعل مضارع + حرف جر + اسم مجرور (١)

فعل مضارع + حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه + (١) + مضاف

إليه (٢) - (٢)

إن الصورة البلاغية لا تكتفي بإنتاج البنية المعهودة نحوياً فحسب، وإنما توسعها لضرورات دلالية، وتجسيد كائن شعري مغاير لما هو سائد في البنية المعهودة/ المتداولة. ولكن ما المسوغ الدلالي الذي يتيح الاستبدال بين «شيء» و «وقع خطى الظلمات»؟ إن المقارنة بين المقولتين/ الواقعتين استناداً إلى المقومات الدلالية لكل منهما، تكشف عن شناعة الاختلاف بينهما.

الأمر الذي يجعل الصورة تمتاز ببعده جمالي ودلالي متميز. أما الانزياح في المستوى الدلالي فناتج عن التغير الذي أصاب الفعل «أقتات» بدخول العنصر الاستبدالي «وقع خطى الظلمات». فالفعل احتاز على دلالة مخالفة لما كان يحتازها من دلالة في الاستعمال التداولي:



وبهذا التحول من مستوى دلالي اعتيادي إلى آخر سيمبويطيقي، تخترق اللغة الشعرية النظام الدلالي للغة المتداولة «فاللغة تتحول لكي تعطي للكلام معنى»^(١). إن الخطاب الشعري لا يعود إلى اللغة، إلا لكي يعيد بناءها صوتياً وتركيبياً ودلالياً، وبالتالي تداولياً. ولا يتحقق ذلك إلا بالجمع بين وقائع متنافرة ومتناقضة في السياق التركيبي للمجازات التي تنمو في فضاء اللغة الشعرية.

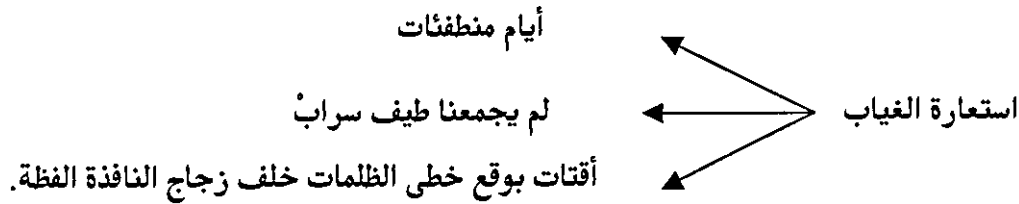
إن الصورة السابقة لم تستنفذ التحليل بعد، فهي مازالت تمارس تخييب أفق الانتظار Horizon للمتلقي عبر العنصر الاستبدالي: «وقع خطى الظلمات». فالظلمات من حيث هي واقعة زمنية مجردة تكتسب في سياق الصورة على خاصية كائنية «المشي = وقع الخطى»، وهي بذلك تنتقل من فضاء المجرد إلى المحسوس. وهذا الانتقال يُعد أحد أهم وظائف اللغة الشعرية، بتجسيد المجردات وتجريد المحسوسات. أما التعبير: النافذة الفظة الوارد في البنية البلاغية، فأيضاً يحدث فجوة في أطر معرفتنا بالعالم، وذلك، لأن «الفاظظة» من حيث هي صفة تتلاءم دلالياً مع الكائن الإنساني،

١- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص ١٠٩.

لكن الشاعرة تقوم لتحريك هذه «الصفة» من فضاء الكائن الإنساني، ومن ثم توصيف شيء جامد، لينزاح بدوره من حقل الأشياء إلى حقل الكائنات، ويحوز على الكائنية «النافذة الفظة». إن ما يخفف هذه الصورة من توترها وانحرافها هو السياق الذي تتموقع فيه: وأنا وحدي، أقتات بوقع خطي الظلمات

خلف زجاج النافذة الفظة، خلف الباب
وأنا وحدي.

فالعلامات المرجعية /الإحالية: أنا وحدي، خلف . . . «تضبط حركة الصورة الاستعارية، وتحديد دلالتها بذلك الانتظار الصعب الذي تمارسه «المتكلمة» في وحدتها خلف الباب، ويمكن لنا تكثيف صور هذه التفرعة النصية في استعارة «الغياب» التي تتجلى على النحو الآتي:



١-٣-١: التفرعة الثانية:

تراكم لنا هذه التفرعة أيضاً ظواهر بلاغية ترصد الفراغ الذي يلف «المتكلمة» في النص، وتبدأ هذه الظواهر بصورة مركبة: «مرت أيام / باردةُ تزحفُ ساحبةً ضجري المرتاب»
تتفرع الصورة المركبة إلى اثنتين:
أيام تزحف ساحبةً (١)
ضجري المرتاب (٢)

فالمصورة الأولى تنبني وفق الاستعارة المكنية، بتشبيهه الأيام بكائن زاحف، ومبرر انبناء الاستعارة هنا، يتمثل بعامل مشترك «مرور الأيام وزحف الكائن» إذ يشكل نقطة التقاطع التي تسمح بتداخل المشبه بالمشبه به، الأمر الذي يغير من طريقة إنتاج الدال لدلالته. فلو اكتفت الشاعرة بعبارة «مرت أيام/ باردة» لكانت الواقعة اللغوية تتلاءم مع خبرتنا بالعالم. غير أن إدخال لفظة «زحف ساحبة» تُحدث تشويشاً في النظام الدلالي للسياق، وهذا ما يستدعي التأويل من المتلقي، من هنا يقول لوغورن: «تتيح الاستعارة إبراز العناصر المثبتة بإدخال لفظة غريبة على تجانس السياق»^(١). فالسياق الاستعاري سياق مشوش يعمل المؤول على إعادته إلى التجانس.

أما الصورة الثانية (٢): «ضجري المرتاب، فتشارك في تحقيق الوظيفة الشعرية من ناحيتين:

إذ يتحول «ضجري المرتاب» إلى شيء قابل للسحب وفق تحويل المجرد (الضجر) إلى محسوس (شيء يُسحب = عربة مثلاً) هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن التركيب الوصفي (ضجري المرتاب) يُحدث خلافاً في معرفتنا بالعالم، فالارتياب والشك من خصائص الكائن الإنساني وليس من خصائص «الضجر». وإذاً، فمن خلال اسم الفاعل «المرتاب» ينتقل «الضجر» إلى مستوى الكائن العاقل (الإنسان). لكن الصورة تبقى في إطار التجاور، وإن كانت توحى باشتغالها وفق آلية التماثل (الاستعارة) فالضجر والارتياب ينتميان إلى حقل الكائن الإنساني. فالمصورة هنا، تنجز حالتين في الوقت نفسه: الكائنية من خلال «المرتاب» واللاكائنية عبر «ساحبة» وهذا التناقض

^١ - ميشال لوغورن، الاستعارة والخيال المرسل، ص ٥٢.

في بنية الواقعة الشعرية له ما يبرره، فاللغة الشعرية لاتعيد الوقائع الطبيعية، وإنما تفكك السائد وتزجه في فضاء منطوق جديد يقاوم المنطق المتداول، ودون هذا التحطيم الذي تمارسه اللغة الشعرية، لا يمكننا الحديث أصلاً عن شيء «اسمه الشعر» فالضجر واقعة نفسية ترافق الكائن الحي، لكنه لا يتوافر لئن يكون عاقلاً وغير عاقل إلا في الواقع الشعري ولذلك تتحدث جوليا كرسيفا عن مرجعية ولا مرجعية للغة الشعرية، فالشعر «يؤكد وجود اللاوجود ويحقق ازدواج المدلول الشعري. تدخل الاستعارة والكناية وكل الصور البيانية في الفضاء المحصور بهذه البنية الدلالية المزدوجة»^(١). فالمنطق المتداول يدرك «الضجر» ولكنه لا يدرك «الضجر المرتاب» وبذلك يدمج الشعر الممكن واللاممكن والواقع والمتخيل في بنيته. ففي حين يتجه منطوق الخطاب اليومي إلى القاعدة، ويشغل وفقها، يتمرد المنطق الخطاب الشعري عليها، ويمارس شذوذاً إرهابياً، مرتكباً عمليات خرق فاضحة لقوانين المنطق وأعرافه، وبهذا الخرق الدلالي والنحوي تتأسس الوظيفة الشعرية للقصيدة .

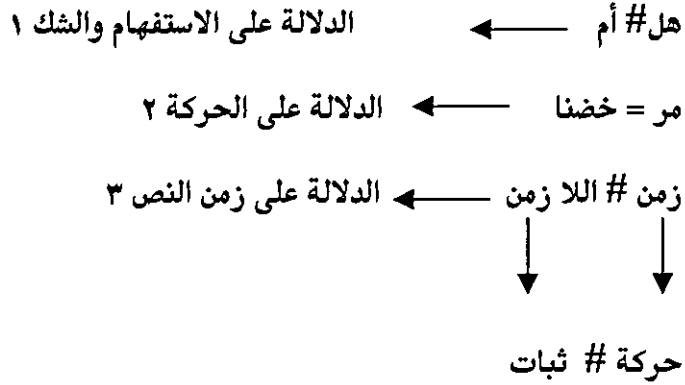
تستمر الصورة الأنفة في استكمال حركتها التشكيلية والدلالية في التفريفة النصية الثانية: وأنا أصغي وأعدُّ دقائقها (= أيام) القلقات .
هنا أيضاً، تعمل الصفة «القلقات» على إدخال «الزمن = أيام» في دورة سيموطيقية جديدة، فالقلق من الحالات النفسية التي ترافق الكائن الحي نتيجة طارئ يمر به. لكن الشاعرة، ولكي تبرر واقعة «الزمن = أيام»

١- جوليا كرسيفا، علم النص، ص ٧٧.

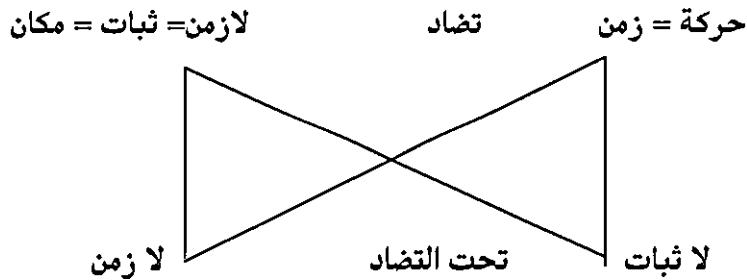
وتجعلها محوراً للقصيدة، تخرجها من حقلها الاعتيادي، وتدفعها إلى فضاء الكائن الحي، وتبرز بهذا الكائن الشعري الجديد «الدقائق القلقات» الوضع النفسي الذي تمر به في غياب الطرف الآخر. إن هذه الأيام الباردة حيناً والقلقة حيناً آخر تفتقد إلى التحديد في الصورة الأخيرة من التفرقة :

هل مر بنا زمن؟ أم خُضنا اللازمنا؟

وهنا، ينتقل بنا النص من الجزء (أيام) إلى الكل (الزمن) وفق العلاقة «الكلية» بين المقولتين. لكن الزمن الذي تمر به «المتكلمة» يتميز بطابع إشكالي عبر أدواتي الاستفهام «هل» و «أم». الأمر الذي يجعل المتلقي في حال قلق من عملية التأويل. وفي تأويل الصورة، نجد أنفسنا أمام الأزواج الآتية من العلامات :



إن الثنائية الأخيرة «زمن # اللازم» تسمح للتحليل بالإجراء الآتي :



وبالاستناد إلى المربع السيميائي، يتبين أن الزمن الذي تعيشه «التكلمة» في النص ينمو تحت التضاد، أي، هو ليس بثبات، ولا بـ «لازمين». وبذلك يخرج عن إطار معرفتنا بالعالم، ويندرج في إطار المعرفة الشعرية بالواقع النفسي للشاعرة. من جهة أخرى - ومن خلال الفعلين «مر وخضنا» ثمة استعارتان إحداهما استهلكت «مر بنا زمن» لتغدو حقيقة يومية يحيها الكائن. أما الاستعارة الأخرى «خضنا اللازمنا» فمن خلال الفعل «خاض» يطرأ تغيير على طبيعة «اللازمين» ليتحول إلى واقعة من الوجود تتلاءم دلاليًا مع الفعل «خاض» «خاض الماء يخوضه خوضاً (...): مشى فيه (...). والخوض: المشي في الماء...»^(١). وهكذا يختص «خاض» بفضاء مائي. وبهذا التحليل يمكننا تأويل زمن النص بوصفه ذاك الزمن الذي يمضي ببطء يماثل مخاضة ماء تحتاج إلى الخوض، إنه زمن متخثر بفعل غياب «الحبيب» .

١ - ٣ - ١ - ٣ : التفرعة الثالثة:

ترتكب اللغة الشعرية في هذا المقطع النصي خرقاً دلاليًا في بداية المقطع:

مرت أيام/ أيام تنقلها أشواقي. أين أنا؟

تتأسس «الاستعارة» بالانتقال من «المجرد = أشواقي» إلى «المحسوس = تثقلها». ومن خلال هذا التحويل تكتسب «الأشواق» كينونة مادية «ثمار، فاكهة»، فتقفز إلى مخيلتنا صورة «الأشجار المثقلة بالثمار»، وبالنظر إلى الصورة، نجد أن الفعل «تثقل» يشكل هنا: بؤرة الاستعارة Focus of metaphor، في حين تشكل العلامتان «الأيام وأشواقي» الإطار المحيط بها. وتنشأ الاستعارة هنا عن التفاعل بين البؤرة والمحيط بها، فالاستعارة

^١ - ابن منظور، لسان العرب، ١٧٨/٥.

«تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها، وهي تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، والكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية، وإنما السياق هو الذي ينتج»^(١). فدلالة الاستعارة تكون محددة بالسياق التركيبي الذي يضم المفردات اللغوية، وليس بكلمة واحدة. إذ إن اشتغال البؤرة الاستعارية أحدث تغييراً في دلالاتي «أيام» و «أشواق». وإذا حاولنا تفسير الاستعارة وفق النظرية الاستبدالية نفترض أن البنية الاستعارية تشكل محاكاة تركيبية لبنية مفترضة:

$$\left. \begin{array}{l} \text{أشجار تثقلها الثمار} \\ \text{أيام تثقلها أشواقي} \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{الأشجار} = \text{الأيام} \\ \text{الثمار} = \text{الأشواق} \end{array}$$

وبسبب من البعد الحاصل بين واقعتي الأشجار والأيام، وبالتالي الثمار والأشواق، فإن الصورة الشعرية تمتاز هنا بقدرتها على الإيحاء وبث المعاني. فأيام «العاشقة» لم تعد اعتيادية، روتينية، وإنما مثقلة بالأشواق تحت وطأة «الغياب» وعدم الوصال .

تأتي الصور اللاحقة جواباً على سؤال مكاني «أين أنا؟»:

ويتمحور الجواب حول رمز مكاني يتمثل بـ «السلم»، من حيث هو وسيلة بين الأنا والآخر، ولن نكرر، هنا، ما جرى تحليله في سياق سابق في بداية هذا الفصل حول رمزية «السلم» وعلاقته بالصورة الشعرية .

^١ - يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي، ص ١٣٩.

١ - ٣ - ٢ : الوحدة الثانية:

مرّت أيام
لم نلتقِ، أنتَ هناك وراءَ مَدَى الأحلامِ
في أفقٍ خَفَّ به المجهولُ
وأنا أمشي، وأرى، وأنا م
أستنفدُ أيامي وأجرُّ غدي المعسولَ
فيفرُّ إلى الماضي المفقودِ
أيامي تأكلها الآهات متى ستعودُ؟

مرّت أيام لم تتذكّر أن هناك
في زاويةٍ من قلبك حُباً مهجوراً
عضّت في قدميه الأشواكُ
حُباً يتضرّع مذعوراً
هَبْهُ النورا
١ - ٣ - ٢ : التفرّيع الأولى:

تبدأ الاستعارة بتجسيد المجرّد: الأحلام/ المجهول بإبراز مقومات
مكانية «مدى، حَف» أو بتعبير آخر تتحقّق «الاستعارة» بالتفضية
Spatialization و «معناها أن يسري تصور فضائي على شيء ليس فضاء»^(١)،
كما في تفضية «الأحلام» بخاصية «المدى» التي تعد من مصاحبات «المكان/
الفضاء» و «المجهول» بخاصية «الحَف». وبهذه التفضية تغدو «الأحلام» و

١ - جورج لايبكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نجحنا بها، الحاشية (٢)، ص ٣٣. فصل «الاستعارات الاتجاهية».

«المجهول» كائنات مكانية. إن الغرض من استثمار هذه الآلية هو التعبير عن تجربة غياب الآخر، هذا الغياب المجهول، الذي يكتسب بعداً جمالياً بالمقومات المكانية، ويصبح محسوساً، الأمر الذي يمهد لتلقي أكثر فعالية للقارئ مع النص، ويخفف من وطأة الألم الذي يلم بالأنسا/ الذات في هذه الحال .

من جهة أخرى تستغل الشاعرة البنى التركيبية في اللغة وتحاكيها بقصد بناء دلالات جديدة. ف «مدى الأحلام» تحاكي تركيبياً بنى: مدى البصر: أي الجزء المحدد بحقل الرؤية، ومدى الحياة، أي الفترة المعاشة. وإن، ما دلالة «مدى الأحلام»؟ الحلم في اللغة «عبارة عما يراه النائم في نومه من الأشياء»^(١)، وفي علم النفس، يعد «الحلم» نتاج اللا شعور، تلك المنطقة التي سيّجت بأعراف المجتمع وتقاليده، فينتهز اللا شعور فسحة النوم، فيقوم بتصدير الأحلام إليها. ووفق معرفتنا بالعالم تكون «الأحلام» قريظة الأوهام واللا واقع. فغالبا ما نوصم رغبات الآخرين، بأنها «أضغاث أحلام»، أي بعيدة عن الواقع. وبالتالي فإن التركيب الوارد في النص «مدى الأحلام» ليس سوى مجال/ منطقة الأحلام، وعندئذ ف «الحبيب» الذي يقيم في «مدى الأحلام» لن يتمتع بسوى كينونة متخيلة، وما يؤكد هذه الكينونة المتخيلة هو الجزء الثاني من الصورة «في أفق حف به المجهول» والأفق «ما ظهر من نواحي الفلك وأطراف الأرض، وكذلك آفاق السماء نواحيها، وكذلك أفق البيت (...) نواحيه ما دون سمكه، وجمعه آفاق»^(٢). وفي العموم غالباً

١- ابن منظور، لسان العرب، ٢٠٩/٤.

٢- م.ن، ١٢٢/١.

ما يوحى الأفق بالبعد أو الأطراف البعيدة من الأرض، وبذلك يشي الأفق بالمجهول أصلاً، فكيف إذا حُفَّ بالمجهول؟. عندئذ تتعذر كينونة «الحبيب» ويتسم حضوره المرتقب بالمستحيل .

تؤكد الظواهر البلاغية اللاحقة هذه الدلالة، وهذا اليأس من حضور «الحبيب»:

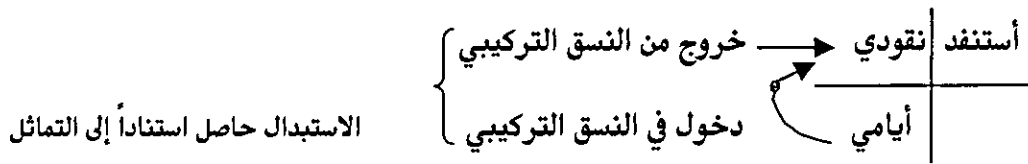
وأنا أمشي، وأرى، وأنام
أستنفد أيامي وأجر غدي المعسول
فيفر إلى الماضي المفقود.

فالأفعال الثلاثة التي تتصدر البنية تستحضر حاضر «الفاعل = المتكلمة»، وتؤدي في بنية القصيدة وظيفة إحالية، وذلك بربط النص الشعري بفضاء المتكلمة. فاللغة الشعرية تنطوي على الوظيفة الإحالية، في جملة وظائفها المتعددة، حيث تقوي من علاقة النص بالعالم، ولذلك نجد الخطاب الشعري لا يعدم في بنياته طرائق سردية تكثف الواقع المعاش، فالأفعال تعكس فعالية الفاعل (= فاعل النص) في الواقع بعد هذا التكتيف لمجريات الواقع اليومي، تتالي ثلاث ظواهر بلاغية، تنقذ اللغة الشعرية من تقريبية المعنى، فتعود من أحادية المعنى إلى تنوعه، وتبدأ آلية الاستعارة بتركييم الدلالات والعمل ضد منطق اللغة التداولية: «أستنفد أيامي». فالفعل أستنفد «يتعدى إلى مفعول ذي طبيعة مادية: النقود مثلاً، فثمة مساحة من الاختلاف تكمن بين مقولتي «الأيام» و «النقود»، من حيث انتماء الأولى إلى «المجرد» والأخرى إلى «المحسوس». فما القاسم المشترك الذي يتيح تداخل المشبه في المشبه به؟، إن الاستعارة في عملية تبنيها تبرز ما هو مشترك

بين المقولتين المتحدتين في إطارها، وتُبقَى العناصر الأخرى خارج اللعبة»^(١)،
وعن الاستعارة قيد القراءة، نقدم البيانات الآتية:

□ المشبه	□ المشبه به
الأيام = زمن	النقود مثلاً
+ مجرد	+ محسوس
+ توحى بحركة دائرية	+ دائرية أو مضلعة
+ تأتي وتمضي	+ تتداول بين الأيدي
+ تمضي نحو الماضي	+ تنفذ

وبالنظر إلى المقومات الدلالية لكل مقولة، يظهر التماثل بين المقولتين في الشكل الدائري، الأيام بما توحى به من حركة دائرية، و «النقود» بما هي مصممة على هذا النحو، كما أن مرور الأيام يتماثل مع تداول العملة النقدية بين الأيدي، وبقدر ما تأتي «الأيام» وتمضي، كذلك تتداول العملة النقدية، تتجمع وتنفذ بفعل عملية البيع والشراء، أو يتعرض صاحب «النقود» إلى أزمات، فينفد ما لديه منها، وهكذا تسوغ لنا المقومات الدلالية المشتركة التماثل الحاصل بين المقولتين، وعلى هذا الأساس يمكن أن نفترض التصور الآتي لبناء هذه الاستعارة :

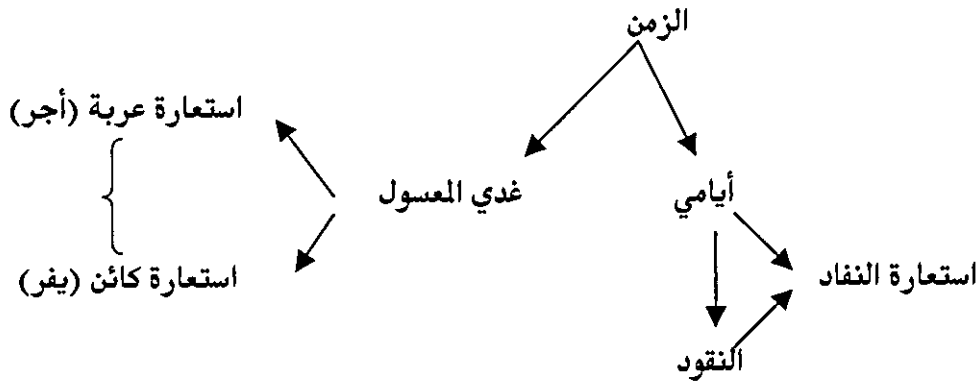


من جهة أخرى، نجد أن الاستعارة تتم في «الفعل = أستنفد» الأمر الذي يضيف دينامية على فعالية الصورة الشعرية، وجمالية الاستعارة جراء ذلك

^١ - صبحي البستاني، الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز، ص ١٦.

تبدو من التناقض الحاصل بين الفعل والمفعول، فكلاهما غريب عن الآخر، يقول ميشال لوغورن بهذا الصدد: «... عندما تستند الاستعارة على الفعل فقط، نلاحظ تناقضاً دلاليّاً بين الفعل وفاعله أو بين الفعل ومفعوله، ومن دون هذا التناقض لا يمكن الاستعارة أن تتكون»^(١)، وبهذا التناقض تدمج الاستعارة بين عالم الإمكان وعدم الإمكان، وبذلك تخرق قانون الكلام، وقريباً من ذلك تتحقق الاستعارة اللاحقة أو المعطوفة على الأولى :

فـ «غدي المعسول» يتحول من فضاء الزمن (المجرد) إلى فضاء المكان (يتشياً) من خلال الفعل «أجر» وبذلك يتمثل «غدي المعسول» مع شيء يجر - عربية مثلاً - لكن سرعان ما تخيب الصورة الاستعارية أفق انتظارنا المتأسس وفق استعارة: الغد عربية، ليحتاز «غدي المعسول» على خاصية كائنية عبر الفعل «يفر». وهكذا يشكل «الزمن» حاضراً ومستقبلاً استعارة تمتاز بالتحول :



أما الاستعارة المتممة «الماضي المفقود» فهي تتحقق هنا بـ «الصفة» إذ «بمقدار ما نتحدث عن الاستعارة القائمة على الفعل نستطيع التكلم على الاستعمال الاستعاري للصفة، والذي يفترض على صعيد التواصل المنطقي،

١- ميشال لوغورن، الاستعارة والجزء المرسل، ص ٤٤.

وضع عنصر واحد لافلت من العناصر الدلالية للموصوف الذي تنعته الصفة»^(١). وبناء على ما يقوله ميشال لوغورن، فإن الصفة، هنا، تعمل على إخراج «الماضي» من دائرة المجرد ومنحه خاصية مادية «شيء مفقود». استناداً إلى قوة العلاقة بين الماضي بوصفه زمنياً قد انقضى، و «الشيء» الذي يتوفر على قابلية «الفقدان»، فكلاهما يغيبان عن الاستثمار الراهن، ويفقدان أهميتها .

إن «الوحدة» القاتلة التي يحيها فاعل النص من غياب الآخر، يدفع بالنص إلى مراكمة الاستعارات «لتعطي فعالية أكبر..». ولذلك تنتهي هذه التفرعة النصية بصورة عنيفة وإن بدت الآن - رهنأ - ضعيفة :

أيامي تأكلها الآهات متى ستعود؟

إن «الأيام» الخالية من حضور الآخر، تصبح وجبة تلتهما آهات «العاشقة». فمن خلال الفعل «تأكلها» الذي تتبار به الاستعارة تستجد دلالات جديدة في سياق الصورة للعلامتين: أيامي والآهات، فالعلامة الأولى تحوز قابلية ما يؤكل، والثانية تمثل دور الكائن القائم بفعل «الأكل» .

وبذلك يمتد تأثير الاستعارة ليستغرق السياق بأكمله، فحسب النظرية السياقية للاستعارة: «فإن الاستعارة عملية خلق جديد في اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد. وهي في هذا التركيب الجديد كأنها منحت جانساً كانت تفتقده، وهي بذلك تبث حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطها الرتيبة، وبهذا تضيف وجوداً جديداً، أي تزيد الوجود

١- ميشال لوغورن، م، س، ص ٤٦.

الذي نعرفه، هذا الوجود الذي تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد له»^(١). وبهذا الاشتغال على اللغة، تنقل الاستعارة في تحققاتها النصية اللغة إلى مستوى سيميائي، وذلك بإحداث تجويفات في دلالاتها التداولية، وبالتالي إجبار العلامات اللغوية على التحرك نحو وقائع أو تصورات جديدة مغايرة تماماً لما كانت تشير إليه أصلاً. إن «أيامي» في المثال المذكور أعلاه وتبعاً للتحوّل السيميائي بفعل الاستعارة تكتسب مقوماً مغايراً لطبيعتها، فتصبح من حيث الموقع الإعرابي والدلالة النصية أكثر تركيزاً لدى المتلقي. ويمكن تلمس قوة الاستعارة باستبدال الفعل «تأكلها» بفعل آخر، وليكن «تملأها»: أيامي تملأها الآهات... عندئذ تتجه الصورة الشعرية صوب السائد اللغوي، وتكون قاصرة عن تبليغ واقع الوحدة والغياب والشوق. ومن هنا اللجوء إلى الاستعارة لكونها تعوم واقعاً نفسياً عميقاً لا تلمسه اللغة في تشكيلها اليومي للتجربة مع العالم ولذلك يقول ميشال لوغورن: «فإن الأفكار (...) تظهر لنا أكثر حيوية عندما يعبر عنها باستعارة كما لو كانت متضمنة في عبارات بسيطة، وذلك يتأتى من كون العبارات المستعارة تعني، عدا الشيء الأساسي، حركة الانفعال عند المتكلم وتطبع الفكرة في الذهن بينما لا تعين العبارة البسيطة إلا الحقيقة المطلقة»^(٢).

في الاستعارة المذكورة نجد أنفسنا بوصفنا قرأء إزاء كائنات لغوية جديدة، أيام تؤكل وآهات آكلة، وهي وقائع لا يسندها الواقع الفعلي،

١- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي، ص ٩٩.

٢- ميشال لوغورن، الاستعارة وانجاز المرسل، ص ١٣٦.

وبالاستعارة تحتمل التسمية وتشغل حيزاً من الكينونة، وإذ تمارس الاستعارة هذا الفعل الثقافي فإنها تتيح «تعيين الوقائع التي لا تستطيع امتلاك لفظه خاصة، كما تتيح تحطيم إطارات الكلام»^(١)، أي أنها تحقق ما يعجز الكلام المنطقي عن تحقيقه في تسمية أشياء العالم وإخضاعها للتجربة. إن الاستعارة في هذه التفرعة النصية من الوحدة الثانية، تؤكد واقع الغياب وتعمم العالم النفسي للشاعرة أو المتكلمة في النص .

١ - ٣ - ٢ : التفرعة الثانية:

في هذه التفرعة تشتغل آلية الاستعارة، وتكشف في تحقيقها النصي عن قطيعة وجدانية بين المتكلمة والمتكلم عنه، فيتخذ «القلب» شكلاً فضائياً (بيت مثلاً) عبر علامة مكانية «زاوية»، ويتشياً «الحب» من جراء ذلك:

في زاوية من قلبك حباً مهجوراً

عضت في قدميه الأشواك

حباً يتضرع مذعوراً

هبه النورا

لا تشذ استعارة «القلب البيت» عن أطر معرفتنا بالعالم. فالبيت والقلب يتوفران على شكل هندسي مغلق. فكما أن هناك في البيت نوافذ وأبواب، ثمة في القلب صمامات ومنافذ يخرج منه الدم ويعود، وبالتالي ليس من جديد في هذه الظاهرة البلاغية، لكن الصورة البلاغية تتعقد في استعارة «الحب كائن حي». وهذه الكائنية تتحقق من خلال علامات ثلاثة: قدميه،

١- م.س، ص ١٣٩.

يتضرع، مذعور. لكن هذه الصورة هي أقرب إلى ظاهرة المجاز المرسل. فالحب جملة مشاعر وعواطف تنشأ بفعل روابط وعلاقات بين شخصين - وعليه، فإن ما يستغرق الكائن يستغرق عواطفه ومشاعره، ويكفي أن نستبدل «حبا مهجورا» بـ «شخصاً مهجوراً» حتى ندرك انزلاق الدلالة من الكل إلى الجزء تبعاً للعلاقة الجزئية بين المقولتين، إذ يرد اللفظ الدال على الجزء ويراد به الكل، وكما يلاحظ فليس ثمة خرق لقانون اللغة، بقدر ما هو انتقال للدلالة من مرجع إلى آخر في الحقل الأنطولوجي ذاته (الإنسان - القلب - الحب) - وكما يلاحظ فالصورة كما في الاستعارة تمارس استبدال علامة بأخرى: الحب بـ الإنسان، غير أن الفرق يكمن في التأويل، لأن التأويل يرتبط على نحو دقيق بالاختراقات التي تجري في الواقعة اللغوية، يقول لوغورن: «والمجاز المرسل هو كالصور البلاغية يتحدد بفارق استبدالي: أي إبدال اللفظة الخاصة بكلمة مغايرة، دون أن يكون تأويل النص مغايراً»^(١). فالدلالة في المجاز المرسل تبقى رهيئة الحقل الدلالي نفسه، ولهذا السبب نفسه غالباً لا تحدث الصورة المجازية و / أو الكناية تلك الفجوات الدلالية التي تنبثق عن فعالية الاستعارة فـ «أغلبية المجازات المرسل لا يشعر بها في نطاق الشروط العادية للتواصل ولا تبان إلا بواسطة التحليل اللغوي أو الأسلوبي. ولأن المجاز المرسل لا ينظر إليه من يستعمله بالضرورة كأنه فارق في التسمية، فالبحث عن تعليلاته الواعية والإرادية هو أقل ضرورة»^(٢). ويمكن لنا تفسير استثمار المجاز المرسل في لعبة اللغة

١- ميشال لوغورن، م.س، ص ٥٣.

٢- م.س، ص ١٤٧.

الشعرية بكونه يحقق وظيفة مزدوجة: تقوية العلاقة الإحالية مع العالم (= المرجع) من جهة، وأخرى يحقق قدراً من تركيز العلامة لذاتها. كما أن المجاز المرسل لا يعدم التعبير «عن طريقة رؤية الأشياء والإحساس بها»^(١). إن الصورة السابقة يتداخل فيها التجاور والتماثل، وهي خاصة من خاصيات الشعر الحدائثي، فالصورة تصبح عنقوداً من الظواهر البلاغية التي تتضافر فيما بينها لتشكل صورة معقدة التركيب.

فالإطار العام للصورة ينبني وفق تقنية المجاز المرسل، ثم تمارس الاستعارة عملها الفعال كما في استعارة: الشوك حيوان مفترس: «عضت في قدميه الأشواك» لكن الصورة تبقى خاضعة لأطر معرفتنا بالعالم وخبرتنا به، وذلك لاشتراك المقولتين في عناصر دلالية محددة :

□ الأشواك	□ حيوان مفترس
+ حي	+ حي
+ تجرح بابرها	+ يجرح بأنيابه
+ وحشي	+ وحشي

وبناء على ما سبق، يمكن أن نخرج بدلالة عامة للصورة. فالأشواك تنمو في الأمكنة المهجورة التي تفتقد إلى الاهتمام، أو الرعاية، وتقضي على النباتات المفيدة، التي تبدو في حال كائن مذعور، خائف، كذلك مشاعر وعواطف «الحبيب الغائب التي باتت أشبه بنبت ضائع في فضاء مشوك، فالأشواك تتحول من التدليل على نبات وحشي مفترس إلى التدليل على

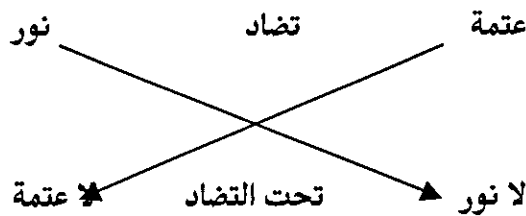
١ - صلاح فضل، علم الأسلوب، ص ٢١٨.

قسوة «الحبيب» في قطيعته الوجدانية. وتنتهي التفرعة النصية الثانية

بصورة أخيرة:

«هَبَّه النُّور»

تبدأ الصورة بفعل أمر: هَبَّه، وجذره «وَهَبَّ» ومنه: وهَبَ، يهبُّ، هبةً والهبةُ «العطيَّة الخالية عن الأعواض والأغراض، فإذا كثرت سمي صاحبها وهَّاباً، وهو من أبنية المبالغة (...) والوَّهَّاب، من صفات الله، المنعم على العباد، (...) والوهوب: الرجل الكثير الهبات»^(١). وما يهمننا من هذه الدلالات أن الهبة مقطوعة عن الغرض والعوض، وهي تنتشر في المجتمعات الزراعية والبدائية. ودلالة الفعل هنا تتلاءم مع المفعول به «النور»، فالنور يوهب من الله، الطبيعية،... ولولا النور لما كان ثمة حياة، فالنور بوصفه علامة شعرية يحتاز على خاصية رمزية وهو من رموز الارتقاء، السمو، الحياة،... إلخ وهو يوحي من جهة أخرى بقوة خارقة للموهب. وبناء على ما تقدم تنبني الصورة في التفرعة الثانية على ثنائية دلالية عميقة:



فمشاعر «الحبيب» وعواطفه تتموقع على محور تحت التضاد: لا نور، لا عتمة، فهذه المشاعر والعواطف في حال كمون، ربما تنبثق وتعود العلاقة

^١ - ابن منظور، لسان العرب، ٢٨٨/١٥.

الوجدانية إلى سابق عهدها، أو تكون برسم الموت وتستمر القطيعة بين العاشقين.

١ - ٣ - ٣ : الوحدة الثالثة:

عُدْ. بَعْضَ لِقَاءٍ

يَمُنْحَنَا أَجْنَحَةً نَجْتَازُ اللَّيْلَ بِهَا

فَهَنَّاكَ فُضَاءَ

خَلْفَ الْغَابَاتِ الْمَلْتَفَاتِ، هُنَاكَ بِحُورٍ

لَا حَدَّ لَهَا تُرْغِي وَتَمُورُ

أَمْوَاجٌ مِنْ زَبَدٍ

نَبْدَأُ بِالصُّورَةِ الْأُولَى:

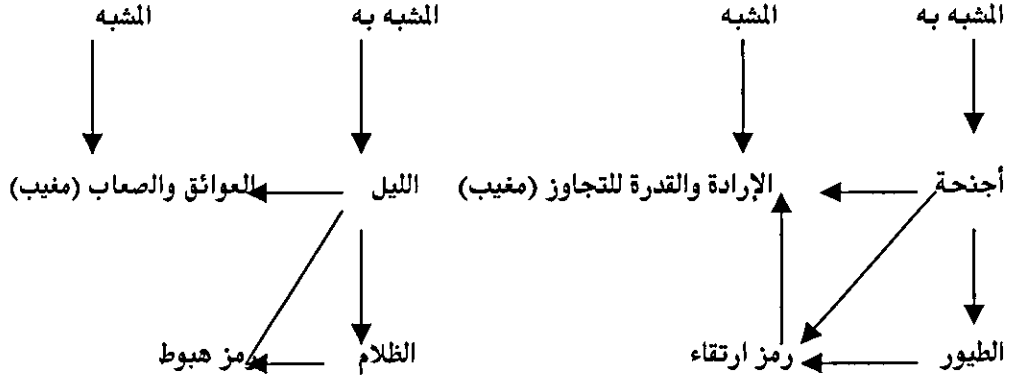
عُدْ. بَعْضَ لِقَاءٍ

يَمُنْحَنَا أَجْنَحَةً نَجْتَازُ اللَّيْلَ بِهَا.

«اللقاء مرهون بعودة/ بحضور الحبيب، حتى يتحول من واقع ممكن إلى واقع فعلي، وفي الحال الأخيرة، يصبح قادراً على المنح. ولأن لقاء المحبين يتجاوز الواقع الفعلي، فهو يماثل واقع الأحلام، وبالتالي ليس غريباً حضور «الأجنحة» و«الليل». فالأجنحة تحيلنا على «الطيور» وهي غاية ما يصبو إليه العشاق للتخلص من رقابة المجتمع وإكراهاته. أما «الليل» فيحيلنا، بوصفه علامة، على واقعة طبيعية وهي اندحار النهار، النور (الألقة) و قدوم الظلام، بما يحمله من خوف، ومجهول، ويندرج «الليل» بذلك ضمن رمزية العتمة. وبناء على ذلك يشير الرمز - الليل إلى جملة العوائق الاجتماعية والنفسية التي تقف في وجه «الحب». والرمز - الأجنحة توحى بالقدرة والإرادة على تجاوز هذه العوائق. وبذلك يمكن أن ندرج

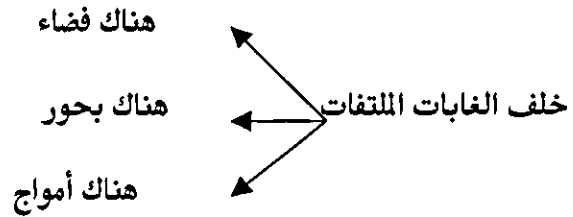
العلامتين ضمن فضاء الرموز الحلمية، أو ضمن تحققات الصورة الاستعارية في تفريغها التصريحي، وفيه يُصرَّح بلفظ المشبه به، ويغيب المشبه، وفق

التعويم الآتي :

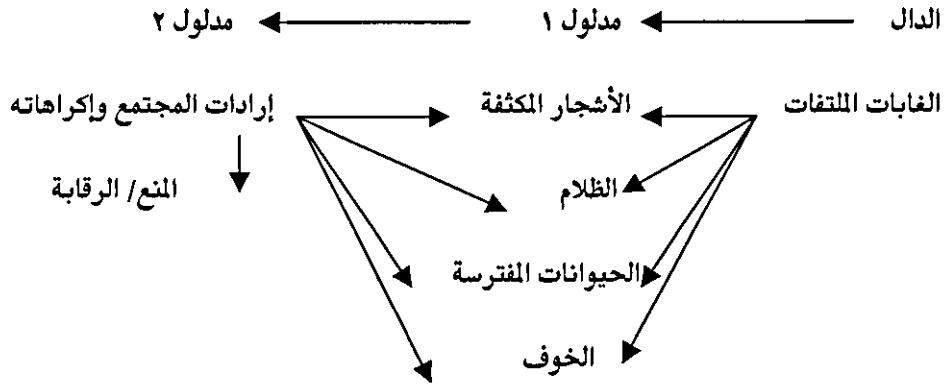


وبذلك تنبثق الصورة الأخرى وفق الارتباط السببي، فاجتياز الليل/

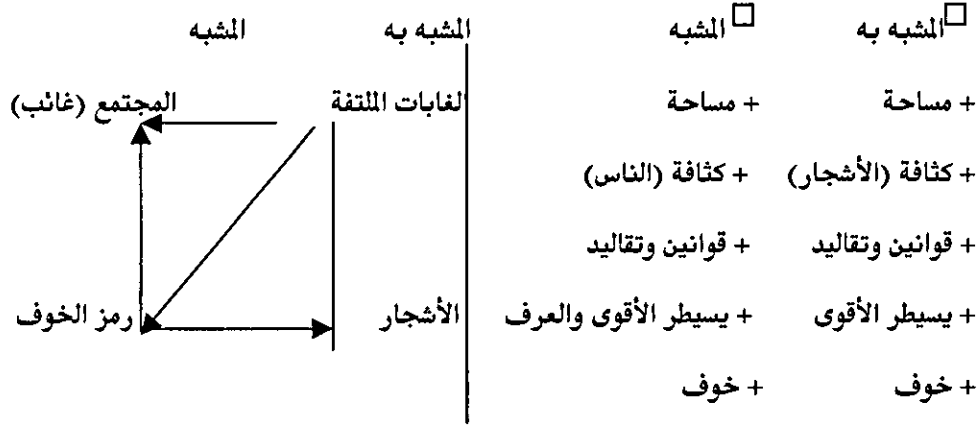
الإكراهات يفترض عالماً جميلاً سحرياً:



ترتبط في مخيلتنا الغابة بالعممة والظلام وموطن الحيوانات المفترسة، وهي بذلك تتعالق مع «الليل» في الترميز على رقابة المجتمع وإكراهاته وإراداته في فرض الحصار على انطلاق الشاعر والعواطف بحرية بين المحبين. والغابة تؤدي دوراً مزدوجاً في أن تكون «رمزاً» لا يكف عن الإيحاء الدلالي، أو أن تكون استعارة تصريحية وهذه تتطلب تعويم «المشبه» من سياق النص. في الحال الأولى تتخذ «الغابة الملتفة» الفضاء الدلالي الآتي :



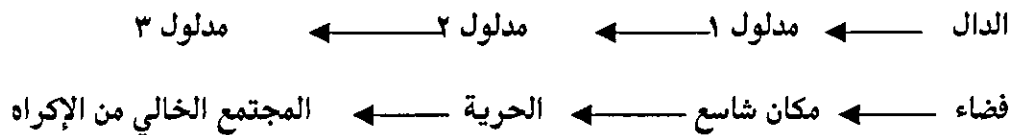
أما في الحال الثانية، فالمقومات المشتركة بين «الغابة» و«المجتمع» كثيرة واعتماداً على المشبه به يمكن استخلاص هيئة المشبه :



وهذان العائقان «الليل» و «الغابات الملتفات» يبرران للمتكلمة البحث عن منفذ للخروج وممارسة عواطفها بحرية مع الطرف الآخر، وعندئذ تتوضح لنا دلالات الصور التي تتتالي بعد ذلك، فالصورة الأولى هي :

فهناك فضاء

معجمياً تشير علامة فضاء إلى «المكان الواسع من الأرض (...)» وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع (...) والفضاء الخالي الواسع من الأرض (...) والفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض (...) والفضاء ما استوى من الأرض واتسع (...) والصحراء فضاء (...) الفضاء، ممدود كالحساء وهو ما يجري على وجه الأرض، واحده فضية^(١). هكذا يناقض الفضاء دلالات «الضيقة» والمكان المحدد. وهو بذلك يكون قرين «الحرية» بما هي انعتاق من الرقابة والمنع والإكراه وإرادة الآخر، وبذلك يرمز «الفضاء» إلى ذاك المجتمع الحر الذي يخلو من الإكراه وترسيماً يأخذ رمز «الفضاء» الصورة الآتية :



^١ - ابن منظور، لسان العرب، ١٩٤/١١، ١٩٥.

وعلى هذا النحو، تقترب الاستعارة من الرمز، حين تكون تصريحية، مع الاحتفاظ بالفروق بين الآليتين في إنتاج الدلالة، ففي حين يبدأ «الرمز» ببث إحياءاته ذاتياً في الإطار السوسيوثقافي، تحتاج الاستعارة إلى مقولتين متحدثتين للعمل في هذا الإطار. وبكلمة أكثر دقة، فإن عملية التدليل في الرمز حرة، في حين تكون مقيدة في «الإستعارة» .

تتلو هذه الصورة صورة أخرى:

هناك بحورٌ

لا حذَّ لها تُرغي وتمور

للإمساك بدلالات هذه الصورة الرمزية نتوسل بالمعرفة المعجمية لإنجاز ذلك، منطلقين من البؤرة «بحور»: «البحر: الماء الكثير، ملحاً كان أو عذباً، وهو خلاف البر، (...) (و) سمي البحر بحراً لسعته وانبساطه، ومنه قولهم: إن فلاناً لبحر أي واسع المعروف (...)»^(١). أما الفعل «ترغي» فمصدره: رغاء وهو «صوت ذوات الخف. والرغاء: صوت الإبل»^(٢). أما «تمور» فيفيد «الحركة» و «مار الشيء يَمور موراً: ترهياً أي تحرك وجاء وذهب (...) وماجت الناقة في سيرها موراً: ماجت وترددت (...) والمور: الدوران (...)»^(٣). وفي العموم يصور الفعلان «ترغي وتمور» فعالية مياه البحر عبر هدير الأمواج وحركتها التي تنشأ من لقاء الأمواج ببعضها، وإذا اتجهنا نحو السيكلوجيا فإن علامة «البحر» تشير إلى «قوى الطبيعة الغامضة. قوى النفس وحالاتها المبهمة»^(٤). فهل يعني «البحر» بحركته،

١- ابن منظور، م.س، ٢/٢٤٤.

٢- م.س، ٦/١٨٧.

٣- م.س، ٤/١٥٠.

٤- توم شيتوانيد، معجم تفسير الأحلام في ضوء علم النفس الحديث، مادة بحر، ص ٢٤٢.

أشواق الحب وعنفوانه في لقاء الحبيبين، لاسيما أن تجليات الحب من مشاعر وعواطف وغرائز تنفتح في فضاء الحرية، وعلى هذا النحو فالعلاقة بين البحر والفضاء (الحرية) علاقة سببية، فضاء الحرية يتيح للحب أن يتحقق. وتعهد الصورة اللاحقة التأويل الذي ذهبنا إليه :

(هناك) أمواج من زبد الأحلام تقلبها

أيدي من نور.

فالأمواج إحدى فعاليات حركة المياه في البحر، ونفسياً تشير الأمواج إلى «أمواج العاطفة، جيشان واصطحاب الشهوة»^(١)، و«الزبد» الرغوة و «أزبد البحر إزباداً فهو مزبد وتزبد الإنسان إذا غضب وظهر على صماغه زبدتان (...). والزبد: زبد الجمل الهائج وهو لغامه الأبيض الذي تطلق به مشافره إذا هاج. وللبحر زبد إذا هاج موجه (...). والزبد زبد الماء والبعير والفضة وغيرها، (...). وبحر مزبد أي مائج يقذف بالزبد، وزبد الماء والجرة واللعباب: طفائوته وقذاه، والجمع أزباد»^(٢). والأحلام هي ما يراه النائم في نومه، وهي رغبات مكبوتة بفعل رقابة المجتمع وإكراهاته، تخرج إلى ساحة الشعور أثناء النوم. والصورة بهذا التحليل توحى بعاشقين في حال تمامه واتحاد جسدي. أما الصورة الأخيرة :

تقلبها

أيدي من نور

فأيدي من نور أو أيدي نورانية، فهي إما أن ترمز إلى أشعة الشمس في علاقتها بالبحر، وهو ما يعكس مشهداً بصرياً يتحقق في الطبيعة، وإما

١- توم شينوايد، م.س، ص.٥.

٢- ابن منظور، لسان العرب، ٨/٧.

أن تكون الصورة على سبيل المجاز المرسل بذكر الجزء (أيد، وإرادة الكل «الجسد» للإشارة إلى الفعل الجنسي بين العاشقين ونرجح الأخيرة، وذلك لأن الوحدة الثالثة بأكملها صورة واحدة، فاللقاء بين عاشقين في فضاء حر لا بد أن ينتهي بفعل جسدي، وعلى هذا الأساس تحتاز صورة «البحر» على موقع «المشبه به» على سبيل الاستعارة التصريحية. حيث تعمل المؤشرات النصية « ترغي، تمور، أمواج، زبد الأحلام، أيد من نور» على تعويم «المشبه الغائب» في ذهن المتلقي. إذ يتمثل المشبه هنا، باللقاء الجسدي بين العاشقين .

١-٣-٤: الوحدة الرابعة:

عُد، أم سيموت،

صوتي في سمعك خلف المنفرج المقوت

وأظل أنا شاردةً في قلب النسيان

لا شيء سوى الصمت المحدود

فوق الأحزان

لا شيء سوى رجح نعلان

يهمس في ليس يعود

لا ليس يعود

في تحليلنا للصورة الأولية من الوحدة الرابعة، سنجد أنها تنبني وفق ثنائية دلالية عميقة: حياة = موت ، فالحياة مرهونة بفعل العودة «عُد» أو أن «الموت» سيكون مصير «الصوت» صوت المتكلمة في النص، وهكذا يحيل

«صوتي» على «الذات»، وبذلك تنتقل دلالة الموت بالانزلاق من الكل (الإنسان) إلى «الجزء»، إذ يرد اللفظ الدال على الجزء ويراد به الكل، وبذلك تشتغل الدلالة داخل فضاء التجاور: المجاز المرسل وتتجلى وظيفة المجاز في تقوية العلاقة مع الواقع/ المرجع، ليكون في بؤرة الاهتمام، اهتمام المرسل إليه أو المتلقي. ولكن هذا لا يعني أن المجاز المرسل يعدم الانزياح الأسلوبي الذي يتمظهر في الصورة عبر الاستبدال بين «سيموت» و«سيتلاشى» ونفترض أن التركيب التداولي يأخذ البنية الآتية :

عُدْ، أم سيتلاشى،

صوتي في سمعك خلف المنعرج المقوت

فالعلاقة بين الفعلين «سيتلاشى» و «سيموت» وثيقة فكلاهما يشير إلى «الصمت» و «الزوال» وهذا ما يسمح بإجراء الاستبدال حسب مبدأ التكافؤ/ التماثل، الأمر الذي يحقق الوظيفة الشعرية حسب رومان ياكبسون إن تُسقط الوظيفة الشعرية «مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف»^(١). ولكن ما يُخْفَضُ من تصاعد الوظيفة الشعرية في هذا الاستبدال، وبالتالي يقلل من قيمة الانزياح، هنا، هو عدم حدوث تغيرات في تأويل الصورة، فالاستبدال يتم إجراؤه في الحقل الدلالي نفسه، الأمر الذي يمنع من تقويض الدلالة الأساسية والتحرك نحو تأسيس الدلالات الحافة في الصورة. يتلو هذه الصورة تركيب بلاغي آخر :

وأظل أنا شاردةً في قلب النسيان

إن التركيب: «قلب النسيان» يحيلنا إلى الكائن الحي، فالقلب عضو في

^١ - رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ص ٣٣.

الكائن، والنسيان ظاهرة نفسانية تصيب الكائن، وعلى المستوى المعجمي «النسيان، بكسر النون: ضد الذكر والحفظ (. .) والنسيان: الترك»^(١)

فمن خلال علاقة «القلب» تنخرط علاقة النسيان في فعالية الاستعارة، بحذف المشبه به (الكائن الحي) والإبقاء على أحد لوازمه وهو «القلب» على سبيل الاستعارة المكنية، وبهذا التحويل ينتقل النسيان من المجرد إلى المحسوس، وتزداد فعالية الصورة في التدليل على العزلة التي تعيشها المتكلمة نتيجة غيبة «الحبيب» ومن ناحية أخرى، باتت هذه التراكيب الاستعارية برسم السوت. فالاستعارات ما أن تموت بنتيجة التكرار والاستعمال حتى تقترب من المجاز المرسل في الإحالة إلى الواقع/ المرجع، وتتجسر الفجوة التي أحدثتها في علاقة العلامة بالمرجع .

يستمر المقطع الشعري في مراكمة التراكيب البلاغية الدالة على الوحدة واليأس والعزلة، فبعد: «سيموت صوتي» و «أظل أنا شاردة» و «قلب النسيان» تهيمن صورة الصمت الدالة على «العزلة» والغياب :

لا شيء سوى الصمت المحدود

فوق الأحزان

ثمة، هنا، علامتان مكانيتان: المدود، فوق، فعبر الأولى يتم تمكين (من المكان) الصمت، ويصبح شيئاً محسوساً، وهذا يزيد في دلالة «الوحدة» و«المعاناة» من الغيبة. في حين أن العلامة الثانية «فوق» تمكن الأحزان من التجسيد، إذ تتخذ الأحزان شكلاً مكانياً، فيكون الوقع قوياً على المتلقي. وتنتهي الوحدة الرابعة بصورة «الرجع النعسان» والرجع ترديد الصوت

^١ - ابن منظور، لسان العرب، ٢٥٠/١٤.

والصدى والنعمسان ارهاصات ما قبل النوم، والتركيب بذلك يشير إلى الصوت الضعيف، الذي يوحي بعدم العودة واستمرار الغيبة .

إن نهاية القصيدة «لا ليس يعود» تشكل تجلياً دلاليّاً لعنوان النص «نهاية السلم» فالنهاية لاتعني أعلى السلم، بقدر ماتعني تلاشي و /أو زوال عمل السلم في الاتصال بالطرف الآخر الذي لاذ بالغيبة، وترك الصمت سيد الحضور .

٤-١- بلاغة النص والبنية الكبرى والرؤية العامة:

ثمة علاقة وثيقة بين الرؤية العامة للنص وأداة التعبير، فاتباع أسلوب محدود من جملة الأساليب الأدبية أو استحداثها في مغامرة الكتابة الأدبية، لا يكون لتحقيق أمور مجانية، بقدر ما ينتج ذلك استراتيجيات محددة تحركها مقصديات صاحب المغامرة ونيّاته، فاللجوء إلى «التجاوز» يكون بقصد الكشف عن تفاصيل الواقع / المرجع بغض النظر عن ماهيته، فعندما يسمح النص بهيمنة المجاز المرسل و / أو الكناية على المساحة الأسلوبية فهو في الواقع يبغى تحقيق قدرًا من الوظيفة الجمالية للنص، والتشديد على الدور الإحالي (الوظيفة الإشارية) للغة في علاقتها بالعالم المعاش. أما اللجوء إلى «التمثيل» فتحركه أيضاً استراتيجيات مدفوعة بنيّاته مختلفة للنص. فالنص الذي بين أيدينا «نهاية السلم» يتوسل بآلتي الرمز والاستعارة لتأسيس كينونته. فاختيار الرمز والاستعارة تحكمه الرؤية العامة للشاعرة، وإذا أدركنا أن النص المذكور كُتب انطلاقاً من التجربة الوجودية عرفنا مدى تحكم الرؤية العامة في هذا الاختيار فإذا تموقعنا في

زمن إنتاج القصيدة - كما ورد في الديوان - وهو سنة ١٩٤٨، سندرك أن تقاليد المجتمع العراقي وأعرافه كانت تحدد إلى مدى بعيد العلاقات الاجتماعية والعاطفية، فإزاء إمبريالية هذه الأعراف والتقاليد، كان لابد للشاعرة من أن تتخندق وراء أساليب أدبية تحقق قدراً كبيراً من الغموض والتعمية حول واقعها النفسي والعاطفي، فالمجتمع عصرئذ كان يسعى بكل ما أوتي من سلطة دينية واجتماعية وسياسية في تصميت المرأة ومنعها من تأسيس جماليات البوح. وبالتالي فإن اختيار الرمز والاستعارة على هذا الصعيد كان بقصد التعمية، وإخفاء مقاصد الشاعرة ورغباتها، وبالوقت نفسه إدانة مبطنة لسطوة المجتمع، فالمقطع الرابع من النص كان يعبر عن رغبات غرائزية واضحة، غير أن الشاعرة، وعبر الرمز^(١)، قامت بإخفاء ذلك، وقدمت لنا صورة لبحرٍ هائجٍ يرغي ويمور، ولكنها إذ فعلت ذلك، فإن إدانة المجتمع وإرادته كانتا تمنعاناها من البوح برغباتها ومشاعرها، ولذلك جمعت بين آلي الرمز والاستعارة في التعبير عن ذلك .

لكن اللجوء إلى الرمز والاستعارة على الصعيد الأجناسي، يمكن أن يبرر لنا هذه الهيمنة الأسلوبية من حيث تحقيقهما لانزياح أسلوبية، إذ تمتاز لغة الشعر الحديث بذلك فمن المعروف أن الخطاب الشعري ينزع في تشكيله للتجربة الأنطولوجية نحو القطب الاستعاري (الرمز والاستعارة) في حين أن الخطاب النثري لا يألو جهداً في الاحتماء بقطب المجاز و/أو الكناية،

^١ - هناك مقاربات متنوعة حول الرمز، وقد أشار إليها روبرت شولز في كتابه السيمياء والتأويل، يقول: " وفي القضاء الذي الفتحه هذا الاختلاف ما زال يجري الكثير من النقاش في داخل الدراسات السيميائية . وتتمثل حكمة "رمز" علم نطاق واسع بمعاني مختلفة بالطبع، ويجب تأويلها بحذر دائماً"، ص ٢٤٧ .

وذلك لأن الرمز والاستعارة يوفران للخطاب الشعري تبئير العلامة ولفت النظر إليها.

٢- النص الثاني: النهر العاشق^(١)

أَيْنَ نَمُضِي؟ إِنَّهُ يَعْدُو إِلَيْنَا
راكضاً عبر حقول القمح لا يلوي خطأه
باسطاً، في لمعة الفجر، ذراعيه إلينا
طافراً، كالريح، نشوان يده
سوف تلقانا وتطوي رُعبنا أنى مشينا

* * *

إنه يعدو ويعدو
وهو يجتازُ بلا صوتٍ قرانا
ماؤه البنيُّ يحتاجُ ولايلويه سدُّ
إنه يتبعنا لهفانَ أن يطوي صباناً
في ذراعيه ويسقينا الحنانا

* * *

لم يزل يتبعنا مبتسماً بسمه حباً
قدماه الرطبتان
تركت آثارها الحمراء في كل مكان
إنه قد عاث في شرق وغرب

١- نازك الملائكة، الديوان، ٥٣١/٢ - ٥٣٤.

في حنانٍ.

* * *

أين نعدو وهو قد لفَّ يديه

حول أكتاف المدينة؟

إنه يعمل في بطءٍ وحزمٍ وسكينة

ساكباً من شفتيه

قبلاً طينيةً غطتْ مراعيئنا الحزينة.

ذلك العاشقُ، إنا قد عرفناه قديماً

إنه لا ينتهي من زحفه نحو ربانا

وله نحنُ بنينا، وله شدنا قرانا

إنه زائرنا المألوفُ مازال كريماً

كلَّ عامٍ ينزلُ الوادي ويأتي للّقانا

* * *

نحنُ أفرغنا له أكواخنا في جُنحِ ليلٍ

وسنؤويه ونمضي

إنه يتبعنا في كل أرضٍ

وله نحنُ نصلي

وله نُفرغُ شكوانا من العيش المملِّ.

* * *

إنَّه الآنَ إلهُ
أو لم تُغسلِ مبانينا عليه قَدَميها
إنه يعلو ويُلقي كَنزَهُ بين يديها
إنه يمنحنا الطينَ وموتاً لأنراهُ
من لنا الآنَ سواهُ؟

* * *

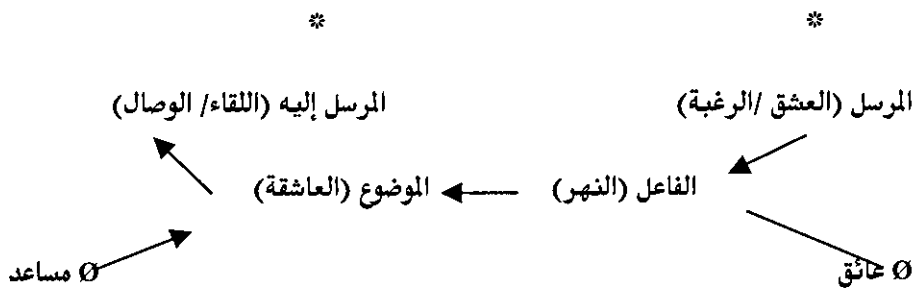
١-٢ : توصيف النص:

ينتمي نص «النهر العاشق» إلى مجموعة «شجرة القمر» الصادرة عام ١٩٦٧، أما النص فقد كُتب عام ١٩٥٤ استناداً إلى عتبة موازية تحدد فيها تاريخ كتابة القصيدة «نظمتها الشاعرة خلال الفيضان الرهيب عام ١٩٥٤» ولاندري إن كانت هذه الإشارة الموازية للنص هي من لدن الشاعرة أم من الناشر، والأرجح أن تكون لها. وستظهر أهمية هذه «الإشارة الموازية» في أثناء تحليل النص الشعري .

يتشكل النص طباعياً من سبع كتلٍ طباعية، يوحي توزيعها الهندسي بالتغييرات التي طرأت على هندسة القصيدة الشعرية، وذلك باستثمار فضاء البياض ومشاركته في إنتاج جماليات بصرية عند المتلقي وهذا التوزيع يتحكم إلى حد كبير في إنتاج دلالة النص، إذ إن الصورة الشعرية وعلى عكس الصورة في القصيدة التقليدية، تمتد، لتشمل المقطع النصي بأكمله. ليتداخل الرمز بالبلاغة على نحو أكثر تعقيداً وتكثيفاً.

٢-٢ : جماليات العنوان^(١):

سنحاول تقويم بلاغة العنوان وفق محورين من نشاط القراءة، العنوان بوصفه نصاً موازياً، للنص الأساس، والعنوان بوصفه جزءاً لا يتجزأ من النص، فأما أن يكون النص توسيعاً للعنوان، أو يكون العنوان تكثيفاً للنص. فتبعاً للمحور الأول، يحتاز العنوان استقلالية نصية، وبموجب هذه الاستقلالية، يتشكل العنوان من تركيب وصفي: مبتدأ (موصوف) + صفة (مسند إليه) والخبر (مسند) محذوف لكونه دالاً على وجود عام بمعنى موجود أو مستقر أو كائن. أما على المستوى البلاغي، فـ «النهر» يغادر فضاء الوجودي «حقله الدلالي» إلى فضاء مجاور له، أي فضاء كائني من خلال الصفة «العاشق»، وبذلك يغدو «عاشقاً» وهذا يفترض موضوعاً «العاشقة»، فحسب غريماس، فكل «فاعل» يكون في حال اتصال (ن) أو انفصال (٧) عن موضوعه، وهكذا يمكننا، اعتماداً على حضور بعض العوامل في «العنوان» بناء النموذج السيميائي^(٢) الآتي :



* : عنصر غائب

∅ : عنصر مجهول

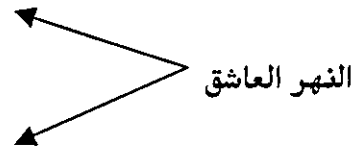
^١ - يُعدُّ العنوان أحد العناصر المهمة في تفسير النص ، بوصفه موازياً للنص الأصلي ، ولذلك بدأ الاهتمام راهناً بالنص الموازي في فهم النص وإنتاجه ، ويمكن/نشر إلى الدراسة القيمة لـ"سيزا قاسم" بعنوان : النص والنص الموازي في كتابها القارئ والنص ، العلامة والدلالة . ص ١٣٣ وما بعدها .

^٢ - محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي: نظرية تريماس، صفحات متفرقة.

وهكذا تنطوي استعارة «النهر العاشق» على محورين من العلاقات
الدلالية:

المرسل ← المرسل إليه : العشق ← الوصال، فكلاهما يفترض الآخر، غير أنهما
لا يتحققان إلا من خلال الفاعل ← موضوع: النهر العاشق ← العاشقة،
وبذلك يكثف لنا العنوان بوصفه نصاً موازياً، نواةً دلاليةً تتمثل بالخصب والنماء. إن
تَبَنِينَ «العنوان» على أساس استعاري، وبالصفة، قد فَعَلَ من الدور الدلالي لكلمة
«النهر» وذلك بالتخفيف من الوظيفة الإحالية لها، والزج بها في كون سيميائي يوفر
للعلامة دلالةً مزدوجة :

أخدود في الأرض يجري فيه الماء



كائن جديد يجمع بين صفات العاقل وغير العاقل

وتتأسس الاستعارة على المستوى الاستبدالي، بإزاحة كلمة مفترضة:
(الرجل) الإنسان، . .) وإحلال مفردة «النهر» محلها. فما العنصر التماثلي
الذي يتيح لعملية الإزاحة أن تتحقق على المستوى التركيبي؟ لتوضيح ذلك
نلجأ إلى التحليل بالمقومات الدلالية :

المولد الاستعاري	المشبه به	المشبه
↓	↓	↓
الصفة (العاشق)	الإنسان (الرجل)	النهر
	+ يتحرك	+ جارٍ
	+ عاقل	- عاقل
	+ يروي الأنثى	+ يروي الأرض
	+ ذكر	+ يوحى بالذكورة

وهكذا للتكافؤ بين العلامتين (المقولتين) دور كبير في عملية الاستبدال بينهما. غير أن ما يميز هذه البنية الاستعارية هو كون «المولد الاستعاري» قد جاء اسماً فاعلاً، الأمر الذي يسهم في تحقيق الوظيفة الفاعلية للتركيب، فاسم الفاعل يؤدي دور الفعل في الامتداد نحو «المفعول» وهذا ما تم الكشف عنه في ترسيمة النموذج السيميائي .

أما قراءة «العنوان» وفق المحور الثاني، فتقودنا إلى بناء العلاقات بين «العنوان والنص» أو بين الرأس والجسد، وبناء على ذلك، يتمثل المسند إليه بالتركيب الوصفي «النهر العاشق» والمسند بالنص ذاته باحتيازه الدور الوظيفي للخبر بالإخبار عن أحوال المبتدأ، وهذا يعني أن نحرك القراءة نحو جسد النص والبحث في جماليات «الخبر» البلاغية :

٢-٣: بلاغة النص:

في فضاء بلاغة النص سنحاول مقاربة الانحرافات والانزياحات الدلالية في الوحدات النصية السبع بادئين بالوحدة الأولى :

٢-٣-١: الوحدة الأولى:

أين نمضي؟ إنه يعدو إلينا

راكضاً عبّرَ حقولِ القَمْحِ لا يَلْوِي خُطَاهُ

باسطاً، في لمعة الفجرِ، ذراعيه إلينا

طافراً، كالرَّيحِ، نشوان يداهُ

سوف تلقانا وتطوي رُعبنا أنى مَشِينَا

إن إلقاء نظرة كلية على القصيدة «النهر العاشق» تسمح لنا بمعاملة القصيدة على أنها في الأصل صورة تشبيهية كبرى (النهر إنسان) وهي بذلك تشكل تشبيهاً بليغاً بغياب وجه الشبه والأداة، و«غياب هذين الركنين يفتح الباب أمام الذهن يتطلع إلى جميع وجوه اللقاء الممكنة بين الطرفين فإذا هما واحد أو كالواحد في التصور»^(١)^(١). وبهذا التطابق بين الطرفين/ المقولتين تتاح الفرصة لبروز الاستعارة، عبر تغيير المشبه به «الإنسان» والإبقاء على لازمة من لوازمه «العاشق». وتنتمي هذه الاستعارة إلى تلك الاستعارات التي تخصص فيها الشيء الفيزيائي كما لو كان شخصاً. وهذه الاستعارات تسمح لنا بفهم عدد كبير ومتنوع من التجارب بكيانات غير بشرية عن طريق الحوافز والخصائص والأنشطة البشرية»^(٢)

إن يتم تشخيص «النهر» من خلال خاصية «العاشق» وعليه فإن مقولة التشخيص «تسمح لنا بأن نعطي معنى للظواهر في هذا العالم عن طريق ما هو بشري، فنفهمهما اعتماداً على محفزاتنا وأهدافنا وأنشطتنا وخصائصنا»^(٣) فاستعارة «النهر العاشق» تستعيد من «الإنسان» - وفق ما يأتي في النص - كل ما يتعلق به من خصائص وأنشطة وحوافز وضمن استعارة «النهر إنسان أو النهر العاشق» تتفاقم الظواهر البلاغية، إذ لم تعد الظاهرة البلاغية ضيفاً طارئاً على النص بقدر ما تأتلف الواحدة مع الأخرى مشكلة الصورة الشعرية التي تمتد في جسد النص حتى تتوحد به «فأصبح الشعر هو الصورة،

١- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية: نحو رؤية جديدة، ص ٢٣، ٢٤.

(١)

٢- جورج لاكوف، الاستعارات التي نغيا بها، ص ٥٣.

٣- م. ن. ، ص ٥٤.

والصورة هي الشعر»^(١) وهذا ما نلمسه على نحو عميق في هذه القصيدة

ترسم الصورة الشعرية في الوحدة الأولى حركة مياه النهر وهي تعبر الطبيعة، وتبدأ بأداة الاستفهام «أين» وتنتهي بالفعل «مشينا» وفي هذه الوحدة تنمو الصورة الشعرية شيئاً فشيئاً، ولتسهيل الطريق أمام التحليل، سنعيد كتابة الصورة وفق الآتي :

إنه يعدو . . .

راكضاً . . .

باسطاً . . .

طافراً . . .

وكما يلحظ فالنهر يستعيد أنشطة الكائن الإنساني (حركة الجري)، وبهذه الاستعارة يمكن أن نفسر حركة النهر في جريانه . وما يصوغ الصورة الاستعارية، هنا، أن مقولتي: النهر الإنسان تشتركان في مقومات دلالية كثيرة، ومنها مقوم (الحركة) وحركة الماء وحركة القدمين، فالتماثل قائم بين المقولتين، غير أن دلالة هذه الحركة، تكتسب دلالة الإنسان العاشق أو المسرور باسطاً، في لمعة الفجر، ذراعيه إلينا، فالإنسان المسرور و/ أو العاشق هو الذي يبسط ذراعيه لملاقاة «الطرف الآخر = المعشوق» ولكن السؤال هل للنهر أذرع؟ والجواب على ذلك يأتي من الإشارة المؤرخة للقصيدة بعد العنوان مباشرة إذ نظمت الشاعرة القصيدة خلال «الفيضان الرهيب عام ١٩٥٤» فالمياه تتوزع على ضفتي النهر أثناء الفيضان، فيبدو النهر في حركته كإنسان ممدد على الأرض. لكن ثمة تناقضاً ينهض بين دلالة الظاهرة

^١ - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ١٤٥.

البلاغية في التعبير عن حالة الفرح والسرور ببسط الذراعين، إشارة الشاعرة لتأريخ القصيدة: «الفيضان الرهيب» فالصفة في هذا التركيب تحيلنا على الكوارث والخراب الذي خلفه «النهر» في العراق، وبذلك يكون المتلقي إزاء حقيقتين: الواقعية والشعرية، ففي حين أن «النهر» أحدث ضرراً وفق الأولى، فإنه في الثانية قد سبب الفرح والسرور. لكننا لن نستبق نتائج التحليل الآن، وسنترك للتفسير أن ينبثق من القصيدة ذاتها. وتلي ذلك الظاهرة التشبيهية الآتية:

طافراً، كالريح، نشوان

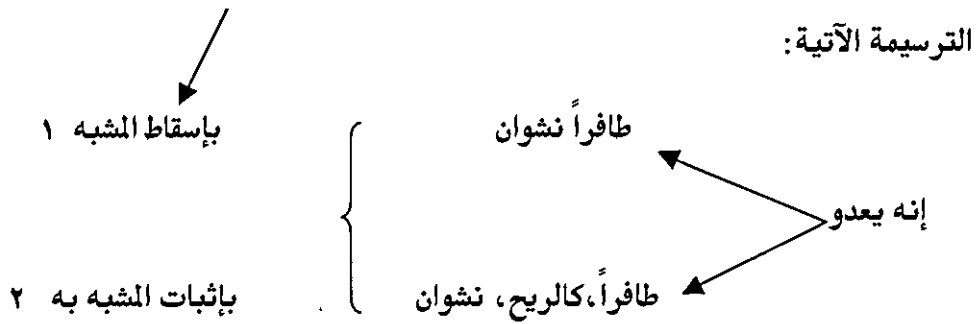
فالتركيب في الأصل تيمة لاستعارة الجري، غير أن الشاعرة تدمج هنا بين الاستعارة والتشبيه، لكن المشبه به مع أداة الشبه: كالريح، قد جاء في موقع اعتراض، يمكن الاستغناء عنه من الناحية النحوية، لكن ما تأثير حضوره على بنية الصورة؟

فالطَّفْر حركة واعية تنتمي إلى أنشطة الكائن الحي (إنسان/ حيوان) ومعجمياً «الطَّفْرُ: وثبُّه في ارتفاعٍ كما يطفِر الإنسان حائطاً أي يثبه. والطفرة: الوثبة، وقد طفر تطفراً طفراً وطفوراً: وثب في ارتفاع وطفر الحائط: وثبه إلى ما وراءه»^(١) وغالباً ما يمارس الكائن هذا النشاط في لحظات المتعة، الرياضة، أما «نشوان» فالكلمة مشتقة من «نشى الرجل من الشراب نشواً ونُشوةً ونُشوةً (...) وتنشى وانتشى كله: سكر، فهو نشوان (...)»^(٢)، وهكذا توحي علامتا: الوثوب والسكر بحالة من السرور والفرحة، وهي

١- ابن منظور، لسان العرب، ١٢٤/٩.

٢- م.ن، ٢٦٥/١٤.

تنتمي إلى فضاء الكائن الحي أسندتا إلى «النهر» على سبيل الاستعارة. غير أن بروز المشبه به «كالرياح» أحدث تذاً في حركة الصورة، ومردُّ هذا التناظر يعود إلى عملية البنية Structuration التي تمارسها كل من الاستعارة والتشبيه على التجربة الوجودية والفيزيائية للكائن، ففي الوقت الذي تنصهر فيه المقولات الداخلة في آلية الاستعارة، تبقى هذه العناصر - حتى في حال التشبيه البليغ - قابلة للفصل، وذلك لأن البنية التشبيهية قائمة على المقارنة «فحالمًا يوجد تشبيه، توجد مجابهة بين مفهومين، مجابهة تدوم وتفرض نفسها، كما هي، على الجميع . ويتقارب مفهومان، أو سلسلة من المفومات، ويحتفظ كل منها بمسافة مع الآخر، وتبقى ماهية كل منهما مميزة وكاملة»^(١) وهذا الفارق بين الآيتين يمكن موقفته في



في (١) يبلغ التطابق درجة الماهية بين النهر والإنسان، ولولا عنوان النص والإشارة التاريخية، لما أدركنا أن ثمة استعارة. لكن في (٢) تظهر الأطراف المتداخلة في عملية التشبيه محتفظة بهوياتها، على عكس (١) حيث تتحطم الهوية على حساب واقع جديد هو: النهر العاشق، كما أن «حضور الأداة يبقى على البعد أو الفضاء الفاصل بين الطرفين في تصنيف

^١ - فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، ص ٣٢، ٣١.

المجودات»^(١) فالنهر يبقى نهراً، وكذلك الريح، وما يجمعهما هو وجه الشبه المحذوف متمثلاً بالحركة السريعة لكل منهما.

إن بسط الذراعين والظفر في النشوة لا بد أن يفرض الحركة الآتية:
يداه/ سوف تلقانا وتطوي رعبنا أنى مشينا.

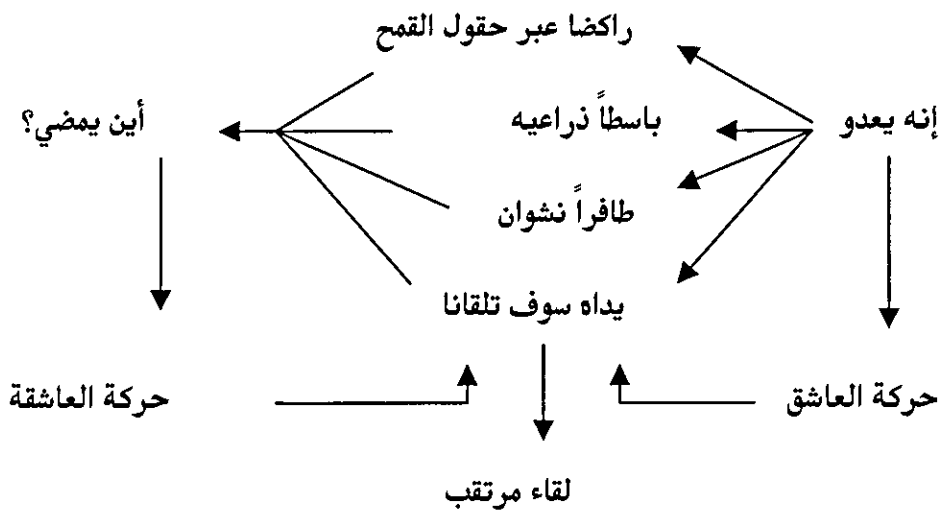
فالرعب لامسبرر له مادام النهر الموصوف يتميز بهذه الرقة والاندفاع نحو الناس «مشينا» فالظاهرة البلاغية «تطوي رعبنا» هي التي تلفت النظر إلى نفسها، لأن الرعب حال نفسية تندفع نحو التجلي أثناء تفاقم الخطر والاستعارة هنا تتحقق بالفعل «تطوي» الذي ينتشل «الرعب» من فضاء المجرد إلى المحسوس، الأمر الذي يرفع من جمالية الصورة. لكن ما العلاقة التماثلية بين المشبه والمشبه به؟

المشبه	□ المشبه به	البؤرة الاستعارية
رعبنا	شيء يطوي (قماش)	تطوي
+ مجرد	+ محسوس	
+ يتلاشى بانتهاء	+ يطوي بانتهاء	
الخطر	الحاجة	
+ شعور نفسي	+ مادة	

والجامع المشترك بين المقولتين يتمثل بالتقاطع بين خاصتي: التلاشي والبطوي، ومع ذلك تبقى مسافة بين الخاصتين هي التي تفجر الدهشة في

^١ - الأزهري الزناد، دروس في البلاغة العربية: نحو رؤية جديدة، ص ٢٣.

البنية الاستعارية. إن الدلالة العامة التي نخرج بها من الوحدة الأولى تناقض تماماً الإشارة المؤرخة، الأمر الذي يحتم علينا قلب استراتيجيات التأويل والبحث عن مخرج آخر، ويتحقق لنا ذلك بجعل «النهر العاشق» مشبهاً به، وحذف المشبه، والاستناد إلى القرينة اللفظية (العاشق) في تعويم المشبه. فالقرينة، هنا، تمنعنا من إحالة «النهر» إلى المعنى الحرفي (أخدود يجري فيه الماء)، وبذلك يتم تشويش حركة الوظيفة الإحالية، فتخرج كلمة «النهر» عن إطارها المرجعي، وتمارس دلالتها على المشبه (الرجل) تبعاً للاستعارة التصريحية بذكر المشبه به وتغييب المشبه. وبناءً على ذلك تتخذ الصورة الشعرية هنا لقاءً بين العاشق والمعشوق، الأمر الذي يفترض إعادة توزيع جديدة للصورة الشعرية .



وتبعاً لهذا التوزيع الجديد لعناصر الصورة وقواها، تغدو استعارة النهر العاشق، فضاءً عاتماً يخفي في الحقيقة لقاءً بين رجل وامرأة سوف تتضح صورته في الوحدات النصية اللاحقة.

٢-٣-٢: الوحدة الثانية:

إنه يعدو ويعدو

وهو يجتازُ بلا صوتِ قرانا

ماؤه البني يحتاجُ ولايلويه سدُّ

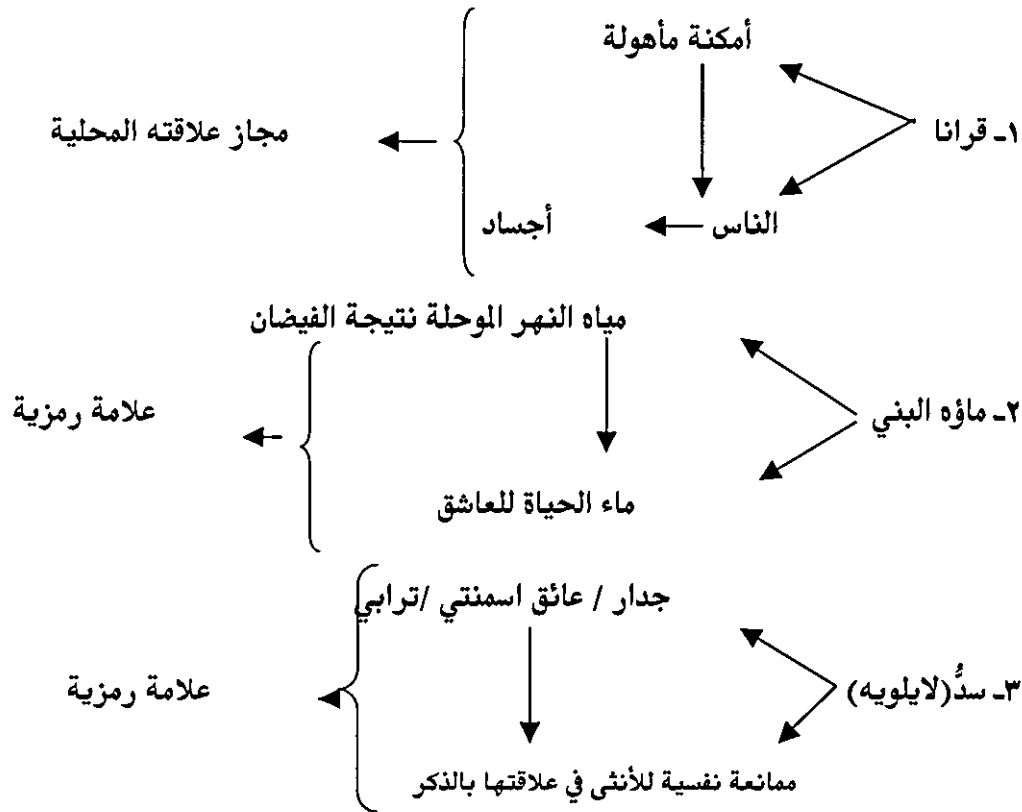
إنه يتبعنا لهفانَ أن يطوي صبانا

في ذراعيه ويسقينا الحنانا

في مسعى القراءة أن تتعامل مع الوحدة النصية الثانية بتأويل مزدوج في الوقت نفسه، لمنع استقرار الدلالة من جهة، ولإدخال الدينامية على فعالية تدليل العلامات اللغوية / النصية من جهة أخرى. وبناءً على ذلك، فإذا جعلنا «النهر» في موقع المستعار والإنسان مستعار منه، فإن المستعار «النهر» يستعير حوافز الكائن الحي وأنشطته في الفضاء اليومي، فينجم عن ذلك صورة بصرية للفيضان .

إن النهر يجري بسرعة (أنه يعدو ويعدو) ويغمر الأمكنة (قرانا) بمائه الموحد (ماءه البني)، مجتازاً كل العوائق (لايلويه سد)، وهو في حركته/ جريه يشاكل ذلك الإنسان اللفان في ضمّ الأحباب (يطوي صباناً في ذراعيه) ويمنحهم الحنان). لكننا لو اكتفينا بهذه الصورة البصرية لحركة مياه النهر لوقفنا عند الدلالة السطحية Surface Significance للعلامات النصية. والمؤشر النصي الذي يمنعنا من الاكتفاء بهذه القراءة الاعتيادية، هو التناقض الدلالي بين حركة اجتياح المياه للأمكنة وماتسببه من هلع

وخراب، كما أن دلالة النص - الوحدة الثانية، توحى بالسرور والفرحة والابتهاج «يسقيننا الحنانا»، وهذا ما يفترض رفض التأويل السابق، وبالتالي الانتقال إلى الجهة الأخرى، وذلك بجعل «النهر» مشبهاً به، وتغييب المشبه «الرجل العاشق» فيكون التأويل أكثر انسجاماً مع «الابتهاج» الذي يلوح على قوى النص، عندئذ تعبر الصورة الشعرية عن حركة مطاردة/مغازلة بين الذكر والأنثى، إن تغدو علامات النص شيفرة Code تتطلب فك ترميزاتها. وعليه تنبض علامات النص بدلالات رمزية مغايرة لدلالاتها المتواضعة عليه:



وهكذا تحيل العلامات الثلاث على التوالي إلى: الجسد (جسد الأنثى) وماء الحياة (ماء الذكر) وعدم ممانعة الأنثى لمغازلة الذكر (لايلويه سد).

وبذلك تنسجم الدلالة النصية لبداية المقطع مع نهايته، وهو ماسنقوم به
راهناً:

ف «لَهْفَان» صفة مشبهة على وزن فعلان، وهي عادة «صفة تؤخذ من
الفعل اللازم، للدلالة على معنى قائم بالوصف بها على وجه الثبوت^(١)»
وفعلها: لهف، وهو فعل لازم يدل على «خلو، أو امتلاء، أو حرارة باطنية
ليست بداء»^(٢). ف «اللَّهْفُ واللَّهْفُ: الأسى والحزن والغَيْظُ (. . .) و
«لَهْفٌ، بالكسر يلهفُ لهفاً أي حزن وتحسر، وكذلك التلهف على
الشيء (. . .) واللهفان: المتحسر»^(٣)، وهكذا تنطوي كلمة «لهفان» على
الرغبة الجارفة في الوصال، فالمتحسر على الشيء، تزداد لديه الرغبة
والشوق في الاتصال بموضوعه (صبانا) إذ تحيل (صبانا) لغوياً إلى «الصبوة:
جهلة الفتوة و اللهوف الغزل، ومنه التصابي والصبأ (. . .) والصبأ من
الشوق يقال منه: تصابي وصبأ يصبو صبوةً وصبواً أي مال إلى الجهل
والفتوة»^(٤) والكلمة بذلك تعني مرحلة الشباب والفتوة والعواطف الفياضة.
وعلى هذا النحو فإن التركيب «ويطوي صبانا في ذراعيه» منقلب عن تركيب
افتراضي بالتمثيل بين «يطوي ويضم»: إنه يتبعنا متحسراً أن يضم أجسادنا
بين ذراعيه. وتبقى ظاهرة بلاغية أخيرة في الوحدة الثانية «ويسقينا
الحنانا» إذ التركيب الاستعاري قائم على الاستبدال»

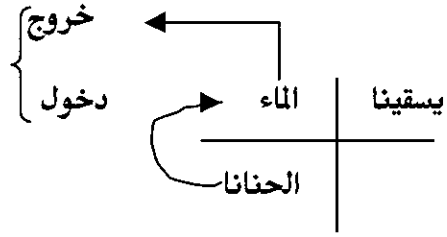
١- مصطفى الغلايني، جامع الدروس العربية، ١/١٨٥.

٢- م. ن، ١/١٨٧.

٣- ابن منظور، لسان العرب، ١٣/٢٤٤.

٤- ابن منظور، م. س، ٨/١٩٨.

عملية الاستبدال الاستعاري



وتأمل البنية البلاغية يقودنا إلى أن الفعل «يسقي» وتبعاً للخبرة بالعالم يتطلب مفعولاً ينتمي إلى حقل السوائل (محسوس) غير أن التركيب يفاجئنا بمفعول مجرد، الأمر الذي يحدث انزياحاً دلاليّاً أو فجوةً في أفق انتظارنا، ولذلك كان لا بد من العمل على العودة بالتركيب إلى انسجامه الدلالي . وهكذا تحيلنا علامة «الحنانا» إلى حكمة «الماء» التي تستعيد دلالة «ماؤه البني = ماء النهر» لتحيلنا إلى «ماء الحياة = العاشق» .

٢-٣-٣: الوحدة الثالثة:

لم يزل يتبعنا مبتسماً بسمه حبّ

قدماه الرطبتان

تركت آثارها الحمراء في كل مكان

إنه قد عاث في شرق وغرب

في حنان.

يستعير «النهر العاشق» أنشطة الكائن وأعضاءه (الابتسام، والقدمين) هنا، ولكونه في مرحلة الفيضان، فقد تركت مياهه الموحلة آثارها في كل مكان، إنه قد أفسد الأرض بفيضانه، لكن في «حنان». وهذا التناقض الدلالي

بين فعل عاث «ونتيجته في حنان» تخلق توتراً دلالياً، وتجعل المتلقي أن ينزاح إلى تأويل آخر للصورة .

إن الفساد/ الخراب الذي مارسه النهر في فيضانه قد تم بـ «حنان» في كل مكان بشرقه وغربه. والحنان معجمياً تعني «الرحمة والعطف»^(١)، وكلتاهما تفترضان الرقة واللطافة، وهذه الدلالة تتناقض تماماً مع فعل «عاث» الذي يعني «أفسد وأخذ بنغير رفق»^(٢) وعاث في الأرض أي أفسدها ودمرها، إذ العيث يستدعي القوة والقسوة، ومن هنا نجد أنفسنا أما ثنائية:

العيث = الحنان

القوة = الرقة

فكيف يكون فعل الفيضان قوياً ولطيفاً في الوقت نفسه؟ إن دلالة المقطع وفق هذه الثنائية تتحرك باتجاه «فعل الفيضان» تبعاً للفعل (عاث)، غير أنها سرعان ما تحوّل هذه الدلالة إلى فعل الحب الذي ينطوي على الانتهاك في حنان ورقة. وبناءً على ذلك يطرأ تغيير على دلالة «مكان» و «شرق/غرب» فـ «مكان» وفق هذا التأويل يرمز إلى «الجسد» وفق العلاقة المحلية (مجاز مرسل)، أما علامتا «شرق/غرب» فتحيلان إلى جهة الجسد: الرأس (الوجه = شرق) القدمين (غرب)، وللتوضيح نقدم :

٢-٣-٤: الوحدة الرابعة:

أين نعدو وهو قد لفّ يديه

حول أكتاف المدينة؟

١- ابن منظور، م.س، ٢٥٢/٤.

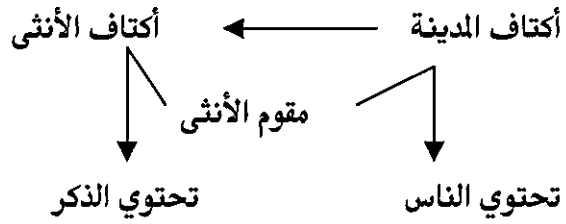
٢- م.س، ٣٤٨/١٠.

إنه يعمل في بطنٍ وحزمٍ وسكينة

ساكباً من شفقيه

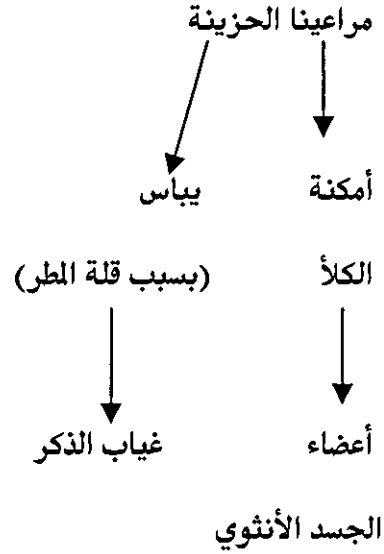
قبلاً طينيةً غطتُ مراعيئنا الحزينة.

وفق استعارة «النهر كائن حي» تصبح فرعا النهر يدين تلتفان حول أكتاف المدينة (المرأة) ويتبع ذلك انطلاق ذهن المتلقي إلى إجراء مماثلة بين المدينة المحاصرة بمياه الفيضان، والأنثى المحاصرة بالذكر، وحين نقلب الأدوار من «النهر كائن حي» إلى «الكائن الحي نهر» يتجسد لنا لقاء حميمياً بين الذكر والأنثى، وتوضيح بعض التراكيب الاستعارية، كفيل بتجسيد صورة العناق بين الأنثى والذكر :



أما تركيب «مراعيئنا الحزينة» فهو يقوم على الاستعارة المكنية بتغييب المشبه به الإنسان وذكر أحد لوازمه (الحزن)، وبذلك تكتسب المراعي صفة الكائنية، غير أن المعنى العميق أبعد من ذلك، فـ «المراعي» جمع مرعى وهو اسم مكان من الفعل الثلاثي «رعى». و «المرعى» مكان يكثر فيه الكلاً تؤمه قطعان الماشية، أي أنه مكان متباين عن الأمكنة الأخرى بما يتوفر فيه من عشب وماء، . . . وفي لسان العرب يذكر ابن منظور «يُقال لاتقتن فتاة ولامرعاً فإن لك بغاةً، يقول: المرعى حيث كان يطلب، والفتاة حيثما كانت

تُخَطَّبُ، لكل فتاة خاطب، ولكل مرعى طالب^(١)، وبهذا التوضيح تخرج علامة «مراعيينا الحزينة» عن دلالتها الحرفية «مراعيينا المتيبسة» من قلة الماء، إلى الإحالة على الجسد الأنثوي وفق الترسمة الآتية :



وتبعاً لهذا التأويل، تبدو تراكيب «ساكباً من شفقيه» و «قبلاً طينية» لا تحتاج إلى التقصي، إذ تتوضح دلالتها بمجرد استبدال «المدينة» و «مراعيينا الحزينة» على التوالي بـ «الأنثى» و «أجسادنا الحزينة» .

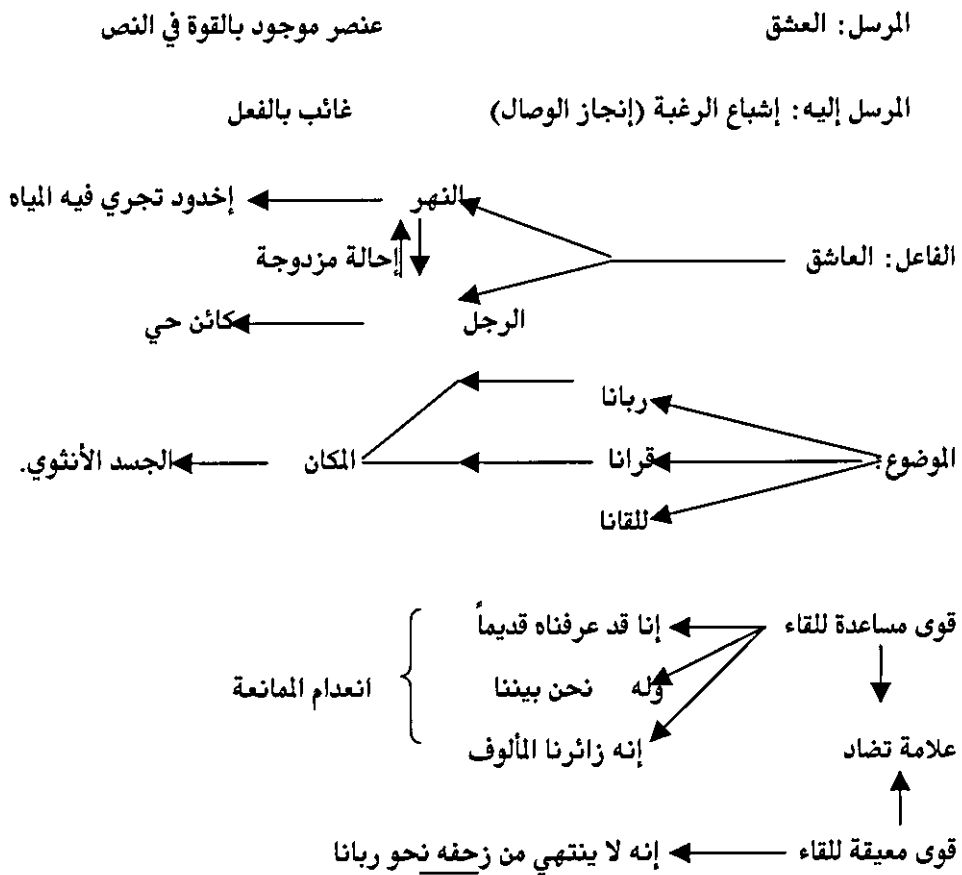
٢- ٣- ٥: الوحدة الخامسة:

ذلك العاشق، إنا قد عرفناه قديماً
 إنه لا ينتهي من زحفه نحو ربانا
 وله نحنُ بنينا، وله شدنا قرانا
 إنه زائرنا المؤلفُ مازال كريماً
 كلُّ عام ينزلُ الوادي ويأتي للقانا

تخف وطأة التراكيب الاستعارية في الوحدة الخامسة، وتحليل بعض

١- ابن منظور، م.س، ٦/١٨٥.

العلامات كفيل بفك رموزية هذا المقطع، ونبدأ بـ «العاشق». فهذه العلامة من جهة تحيلنا إلى النهر «النهر العاشق» وأخرى - بوصفها نشاطاً من نشاط الإنسان العاطفية - تستعيد الموصوف المحذوف «ذلك الرجل العاشق» و«العاشق» من الناحية الصرفية: اسم فاعل وهو «صفة تؤخذ من الفعل المعلوم، لتدل على معنى وقع من الموصوف بها أو قام به على وجه الحدوث لا الثبوت»^(١). وبوصف «العاشق» اسم الفاعل، فهو يبحث عن «موضوع» له مدفوعاً بـ «العشق» لإشباع المرسل إليه «الرغبة» وعلى هذا الأساس يمكننا القيام بتوزيع «النص» وفق النموذج العملي^(٢):



^١ - مصطفى الغلايبي، جامع الدروس العربية، ١/ ١٧٨.

^٢ - استفدنا في تأسيس تصورنا للنموذج العملي هنا من ترانس هوكس، النبوية وعلم الإشارة، ص ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، إذ يعرض المؤلف بعمق نظرية الجيروس غريماس.

وإذا كان النص بعلاماته يؤيد الترسيمة المعدلة حتى تتلاءم مع دلالة النص، فإنه لا بد من التعليق على القوى المساعدة للقاء والمعيقة له. لقد أشرنا سابقاً في هذا الفصل إلى أن كل اتصال بين الفاعل وموضوعه يتحدد بقوى مساعدة وأخرى معيقة. فإذا كانت القوى المساعدة للقاء يمكن تكثيفها برغبة الأنثى في اللقاء (انعدام الممانعة)، فإن القوى العائقة تتمثل بعلامة «زحفه» التي تحيل على الكائنات التي تمشي على بطنها (الأفعى..)، أو تستخدم للتدليل على الحركة العظيمة للجيش في حركتها لملاقاة بعضها، في اللسان «أزحفَ لنا عدونا إزحافاً أي صاروا يزحفون إلينا زحفاً ليقاتلوننا»^(١)، لكن «العلامة» تخرج عن هذه الدلالة المعرفية بفعل النظام السيميائي للجنس الشعري، الذي يقوض الدلالة المعرفية ويمنح لعلامة / الكلمة مدلولاً شعرياً ينسجم مع دلالات النص. ومن هنا، فـ «الزحف» في الحركة، يكون لدواعي اجتماعية ترفض اللقاء بين الذكر والأنثى، والعلامة بهذا التأويل تحيل إلى «التسلل خفية» للقاء الحبيبة/ الموضوع (ربانا، قرانا، لقانا) .

٢-٣-٦: الوحدة السادسة:

نحن أفرغنا له أكواخنا في جُنح ليل

وسنؤويه ونمضي

إنه يتبعنا في كل أرضٍ

وله نحنُ نصلي

وله نُفرغ شكوانا من العيش المملِّ.

^١ - ابن منظور، لسان العرب، ١٩/٧.

تستمر استعارة «النهر العاشق و/ أو الرجل العاشق» في بئينة تجربة الشاعرة العاطفية شعرياً، محققة - الاستعارة - انزياحاً أسلوبياً، به تؤدي اللغة الشعرية وظيفة مزدوجة، الإحالة إلى الواقع الفيزيائي، ثم التخلص منه بالإحالة إلى «التجربة الوجودية». وما يلفت الانتباه في هذه الاستعارة تلك الطية المتشكلة عبر فعل المضارع (نصلي)، فالصلاة وفق خبرتنا بالعالم، تمارس و/ أو تؤدي عادة لقوى ميتافيزيقية، بها يحقق الكائن الإنساني نوعاً من التواصل بين الأعلى والأسفل، وبذلك يقوم بأنسنة (الأعلى) و أهنة (الأسفل) في فضاء دلالي يمكنه من الاستمرار في الحياة، وعليه فإن الفعل «نصلي» يُخرج «المصلي له» من دائرة الأرضي سواء أكان «النهر أو الكائن الإنسان» ويسند إليه خصائص الألوهية. والاستعارة تمتد عميقاً في الموروث الأسطوري لبلاد الرافدين، حيث كان التضرع للآلهة وعبادتها من الممارسات الشائعة، كما أن «العاشق» في نظر محبوبته يكون قرين «الإله» فتؤدي له شعائر الخضوع والولاء. أما الطية الدلالية الأخرى التي تحتاج إلى تفسير فتمثلها البنية الآتية وله نفرعُ شكوانا من العيش المملّ .

الشكوى من «شكا الرجل أمره يشكو شكواً»^(١)، لما به من مرض أو مكروه وتستعمل الكلمة في «الوجدة والمرض»^(٢). ولأن الشكوى تسلك طريق الكلام / اللغة فهي تتلاءم دلاليّاً مع فعلٍ آخر مثل: قال، أخبر، باح، في حين أن الفعل «نُفرعُ» يمتد إلى مفعول ذي طابع محسوس، فمن خلال اختيار هذا الفعل، تتجسد الشكوى، وتكتسب هيئة مادية، فيكون وقعها

١- ابن منظور، م.س، ٨/١٢٢.

٢- ابن منظور، م.س، ٨/١٢٢.

أقوى وأشد على المتلقي، وتكتسب البنية البلاغية دلالة حافة من الهيئة الوصفية «العيش الممل» التي تحيل كنائياً إلى «العزلة» أو العيش دون حب وعواطف .

٧-٣-٢: الوحدة السابعة:

إنَّه الآن إلهُ

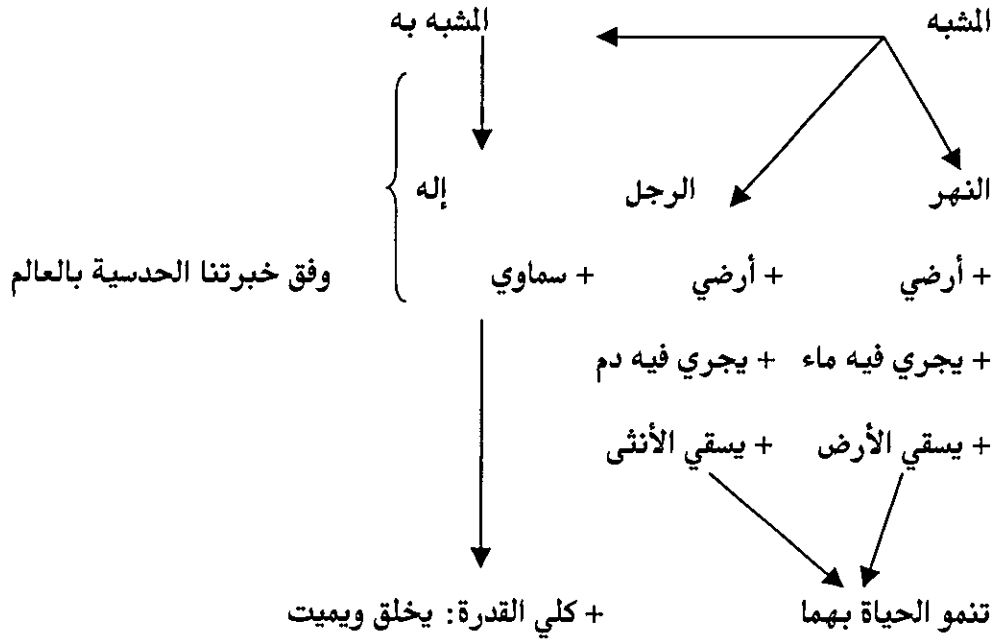
أو لم تَغسلِ مبانينا عليه قَدَميها

إنه يعلو ويُلقى كنزهُ بين يديها

إنه يمنحنا الطينَ وموتاً لانراهُ

من لنا الآن سواه؟

هذا هو المقطع الأخير من النص، وفيه يتجاوز «النهر العاشق و/ أو الرجل العاشق» دائرة الأرض ويتلبس الخاصية خارقة للطبيعة «إنه الآن إله». لكن ما المقوم الدلالي الذي يسمح بهذه الصورة التماثلية بين النهر/ الرجل والإله. إن التركيب «إنه إله» ينتمي بلاغياً إلى التشبيه البليغ الذي تسعى فيه المقولتان إلى التطابق والوحدة، وهذا المستوى من أقرب مستويات المشابهة إلى الاستعارة، بل العتبة التي تتيح للاستعارة أن تلج منها فضاء اللغة الأدبية وترتكب هناك عواملها السحرية. وإذا كان الأمر كذلك، أو غير ذلك، فما المسوغ للمشابهة بين النهر والإله؟ سنلجأ لتبيان ذلك إلى التحليل بالمقومات الدلالية :



إن «النهر/ الرجل العاشق» عامل مساعد على تشكل الحياة ونموها، وبهذه الخاصية يتقاطعان مع الإله الكلي القدرة، الأمر الذي يتيح للصورة التشبيهية أن تتشكل، غير أن عناصر صور التشبيه قابلة للفصل، ولا تصل إلى حدود التماهي والتداخل اللذين يتحققان في فضاء الاستعارة .

لكن الشاعرة تبرر هذه الصورة التي لا تنسجم مع الأطر المعرفية للفكر العربي - الإسلامي، ببنى بلاغية مسبوقة بالاستفهام، لكي تسوغ هذا اللانسجام :

أولم تغسل مبانينا عليه قدميها؟

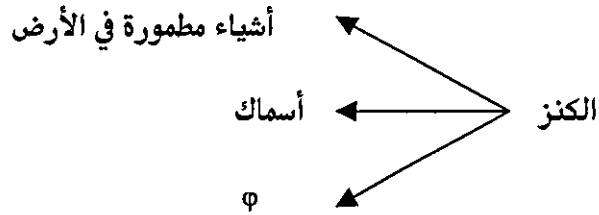
هنا، تتقمص «المباني» صورة كائنية عبر الفعل «تغسل» و «قدميها»، وهي بذلك تمارسها فعاليتها الجمالية بالاستعارة المكنية. والصورة تعكس من الناحية الواقعية فيضان النهر ومحاصرة المياه للأبنية فبدت، كما لو أنها كائنات إنسانية تمارس غسل أقدامها في ضفة النهر، ويضفي الفعل

«تغسل، الذي يمثل هنا المحرق/ المولد الاستعاري، دينامية على الصورة، فهو يخرج كلمة «مبانينا» من الدلالة الحرفية إلى الدلالة الكائنية. ثم تأتي بنية أخرى:

إنه يعلو ويلقي كنزه بين يديها

إن الفعل «يعلو» يحيلنا إلى حركة مياه النهر الفائض، التي تتلاطم وتلقي بـ «كنزه»، فما هذا الكنز؟ الكنز في اللغة «اسم للمال إذا أحرز في وعاء ولما يحرز فيه، وقيل: الكنز المال المدفون، وجمعه كنوز»^(١)، وغالباً ما يكون «الكنز» شيئاً ثميناً. لكن ما علاقة الكنز بالنهر؟

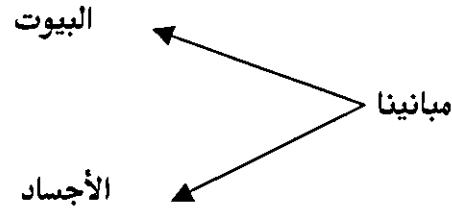
من البداهة، أن المياه حين تجتاح الأرض، لا بد أنها تحدث أحافير وأخاديد فيها، فتحمل معها ما يكون مخبوءاً من الأزمنة الغابرة من كنوز وأشياء ثمينة، فتلقي بهذه الأشياء على ضفاف النهر. لكننا نتوقع أن «الكنز» علامة مشفرة في لغة النص، فالكنز وفق علم النفس يعني «كل ما هو ثمين، غالباً الحياة، نفسها، خاصة القيم والصفات الروحية، كالقدرة على الحب والإبداع والخلق»^(٢)، وهكذا فإن رمز «الكنز» يخترق أطر اللغة، ويوحى بدلالات متعددة :



١- ابن منظور، م.س، ١١٧/١٣.

٢- توم شيتوانيد، معجم تفسير الأحلام، ص ٢٣٤.

غير أن الفعل «يعلو ويلقي» يوحيان للمتلقى بحركة جسدانية أثناء الفعل الجنسي، الأمر الذي يجعل من «الكنز» أن تحيلنا - بوصفها علامة رمزية - إلى «ماء الحياة» وبهذا التأويل، تغدو علامة «يديها» التي تحيل على «مبانينا» مجازاً مرسلاً وفق العلاقة الجزئية (اليد جزء من الجسم) فتدل على «الأنثى». وإذا كان هذا التأويل قريباً من المعنى السياقي، فإن تعديلاً دلالياً يطرأ على البنية البلاغية الأولى: أولم تغسل مبانينا عليه قدميها، إذ تؤدي هذه العلامة وظيفة دلالية مزدوجة:



وفضلاً عن المؤشرين النصيين «تغسل» و «قدميها»، فالمقومات الدلالية بين «الجسد» و «المبنى» كثيرة، تسمح بإجراء المماثلة الاستعارية .

يقدم لنا المقطع السابع بنية رمزية مماثلة لتتي سبقتها:

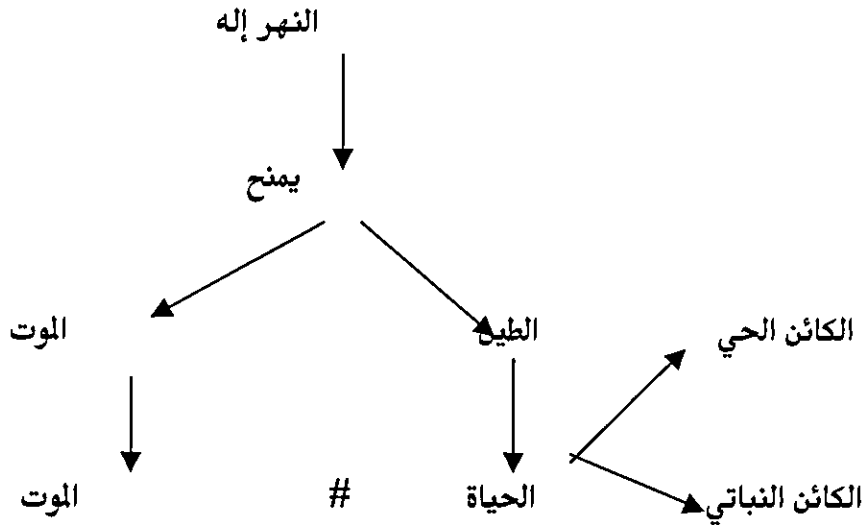
إنه يمنحنا الطين وموتاً لا نراه

على المستوى السطحي لدلالة «البنية» يمكننا القول إن النهر في فيضانه يغطي الأرض بالطين والأوحال والأوشاب، كما أنه يدمر البيوت التي يجتاحها فيخلف وراءه «الموت»، غير أن ثمة دلالة أعمق، يشير إليه رمز «الطين». فالطين يحتاز على دلالات ثرية في الموروث الثقافي الشرقي :

فهو العجينة التي خلق منها الإنسان وفق الأسطورة الدينية «أأسجد لمن خلقت طيناً»^(١)، وكذلك يحيلنا على الرقيمتان القديمة في الحضارة العراقية القديمة: سومر، بابل، آشور، فالرقيمتان، كانت الكتب الأولى في الحضارة الإنسانية، وعنها تطور «الكتاب» الورقي، وعليه توحى الكلمة بالمعرفة

^١ - سورة الإسراء، الآية/٦١

أيضاً. وفي علم النفس تعني الكلمة «المستنقعات الأولى التي نشأت منها الحياة في القدم، وبالتالي قد يشير إلى الرحم»^(١)، وهكذا تتنوع دلالة الكلمة، لكن سياق الجملة ينتصر لدلالة «الحياة»، وبذلك تنبني البنية البلاغية على ثنائية متضادة تتشظى عن فعالية «النهر إله» في علاقته بالعالم:



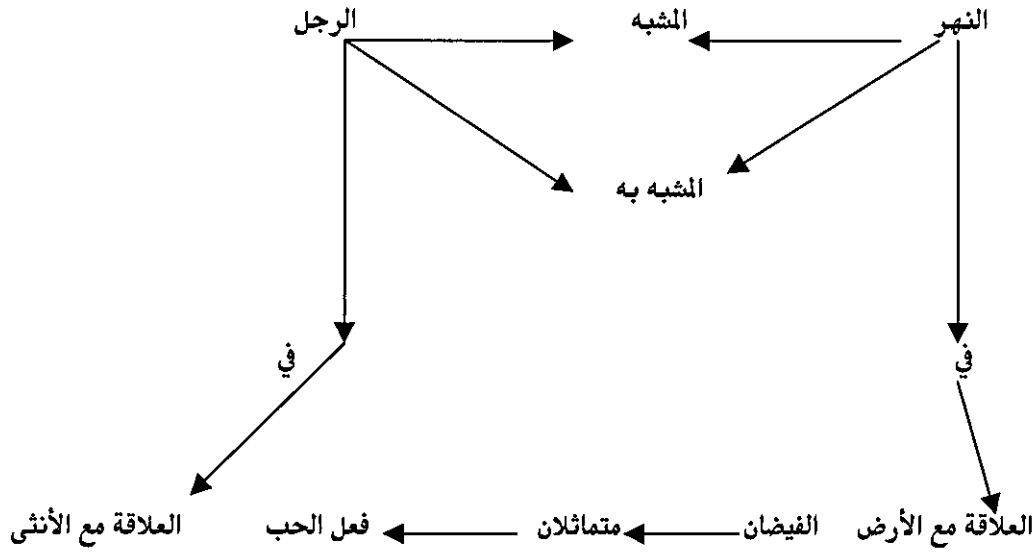
إن هذه القدرة على الخلق (الطيبين) والفناء «الموت» التي يتمتع بها «النهر/ الرجل الإله» هي التي تركت الاستفهام يحطم أطر اللغة والذهن:

من لنا الآن سواه؟

٢-٤ = بلاغة النص والبنية الكبرى والرؤية العامة :

وفي ختام هذا التحليل لقصيدة «النهر العاشق» يمكننا أن نكتف الصور البلاغية التي بُنِيَتْ التجربة الوجودية للشاعرة في استعارة معكوسة الاتجاه: النهر العاشق/ العاشق «الرجل» النهر، وهي استعارة بفرعها المكني والتصريحي، تقوم على التماثل بين المقولتين :

^١ - توم شيوانيد، معجم تفسير الأحلام، ص ٣٦.



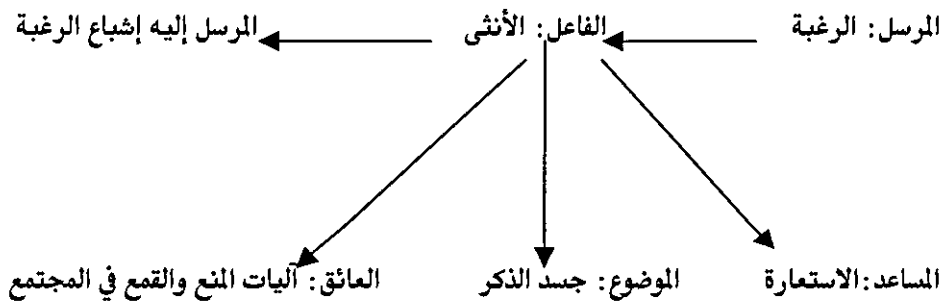
ويلاحظ في هذا النص «النهر العاشق» أنه بني وفق استعارة كبرى، ثم تناسل النص من العنوان على نحو عضوي، إلى حد أن الصورة غدت القصيدة والقصيدة الصورة، وهذا ملمح من ملامح القصيدة الحديثة في تعاملها مع الصورة الشعرية، التي أدت وظيفة بنائية في توفير بنية متماسكة عبر الارتباط الدلالي بين الصور الجزئية، بغض النظر عن القيمة الجمالية والفنية لها. فقد صاحب «التطور في مفهوم الشعر وما رافقه من تغير في دلالة الصورة وتجسيدها للتلاحم العضوي بين التجربة الشعرية والتعبير، تطور آخر في الإطار البنائي للقصيدة الحديثة يعزز الارتباط والتفاعل بين صور القصيدة الجزئية وصولاً إلى الصورة الكلية المتكاملة في وحدة متماسكة مترابطة»^(١)، فالصورة في هذه القصيدة تحديداً لم تأت للتمسيق، بقدر ما جاءت للتعبير عن تجربة الشاعرة في فعل عاطفي، ووجودي مع العالم.

ومن جهة أخرى، تكشف البنية الدلالية للنص السبب وراء الانحياز نحو آلية الاستعارة، وتوظيفها على نحو عارم في بناء القصيدة شعرياً،

١- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ١٥٣.

فنظراً لحساسية الثيمة النصية «فعل الحب» في السياق الاجتماعي بما يتوفر عليه من آليات المنع والقمع والإكراه في الاقتراب من ثالث «الجنس والدين والسياسة» فإن اللجوء أسلوبياً إلى الاستعارة، له ما يبرره، وذلك لأن الاستعارة في غفلة من السياق الاجتماعي تعكس رؤية الشاعرة نحو الوجود وما يكتنفه من قضايا الحياة والموت، إذ إن الاستعارة في مقابل آليات القمع تفخخ الخطاب الشعري بالإخفاء والتمويه والمراوغة، وهذا ما يسمح للرؤية العامة أن تنبني رويداً، رويداً .

وعلى صعيد النص الراهن تتخذ الشاعرة من مشهد بصري وهو «فيضان النهر» مطية في التعبير عن فعل جسدي بين الذكر والأنثى عبر المماثلة بين الفعلين: فيضان المياه وفيضان الحب، عبر استعارة كبرى، الأمر الذي ينقذ الشاعرة من المساءلة، والاتهام باختراق الثالث المحرم، وقد كشف تحليل الاستعارات النصية عن انحياز تام للحب الجسدي، لكن هذا الانحياز تغلف بفضاء استعاري اقتضى الكثير من التحليل للكشف عنه. وإذا كان الأمر كذلك، فيمكننا أن نقدم رؤية الشاعرة للفعل الجسدي من خلال الترسيم الآتية :



وطالما أن العائق (آليات المنع والقمع) هي التي تنجح في فرض الإكراه،

فاستخدام الأسلوب الاستعاري يمثل إدانة فاضحة للمجتمع وآلياته القمعية، ووسيلة لغوية لتمير رغبات الجسد ونوازه الخفية .

٣ - خاتمة:

تمت مقارنة نصين للشاعرة: نهاية السلم والنهر العاشق، تحت عنوان المستوى المجازي في القصيدة الحديثة، وقد برز من حيثيات التحليل البنيوي - سيميائي للظواهر البلاغية في النصين، أن الظاهرة البلاغية لم تعد ضعيفاً طارئاً على القصيدة لدواع أسلوبية وزخرفية، بقدر ما تضافرت هذه الظواهر البلاغية أفقياً وعمودياً في عملية بنية النص، وهو ما يسمى بالبناء العضوي للقصيدة. فبعد أن كانت الظاهرة البلاغية فاقعة في القصيدة التقليدية، بل إن وجودها طارئاً. أضحت بنية عضوية تتشارك مع البنى الأخرى في صياغة بنية النص بأكمله، وما يدعم هذا الرأي ذلك الربط المحكم بين العنوان والنص في القصيدة. وقد كشف تحليل القصيدة الثانية، كيف أن العنوان ذي الطابع الاستعاري يتوسع عمودياً وأفقياً في جسد النص في وحدة دلالية متماسكة. كما أظهر التحليل أن القصيدة الحديثة، في تجليها المدروس هنا، على علاقة وثيقة بالتجربة الأنطولوجية للشاعر/الشاعرة، حيث تخفت ظاهرة التناص مع الإرث الشعري، وينهض التناص من خلال التجربة، ولذلك برزت «رؤيا العالم» واضحة إلى حد كبير في التعبير عن نوازع الحب والجسد: رغباته وأشواقه باللجوء إلى الظاهرة الاستعارية التي هيمنت بحضورها على الخطاب الشعري، فأدت وظيفة مزدوجة، توفير الوظيفة الشعرية/الجمالية للخطاب الشعري، والتعبير عن التجربة الوجودية والموقف من العالم. وكذلك أدى «الرمز» دوراً جمالياً في القصيدة الحديثة لدى

نازك الملائكة عبر زجه في البنية الاستعارية، فأضفى تنوعاً دلاليّاً على النص، وساهم مع الاستعارة في خلق ما يسمى بلذة «المتخيل» وذلك لكون الرمز يمتلك قدرة اختراق أطر اللغة وتحطيمها والانطلاق بعيداً في فضاء الإيحاء. ومن هنا: وعلى عكس القصيدة التقليدية، فإن الصورة الشعرية بوصفها تكثيفاً للتجربة الوجودية قد توسلت بالاتحاد بين الرمز والاستعارة في بنية المتخيل الشعري لدى نازك الملائكة على الأقل في هاتين القصيدتين.

الخاتمة

إن الحفريات التي تخلفها الدراسة/ القراءة النقدية في جغرافيا النصوص تُجرى بقصد المعرفة والقبض على جملة من العلاقات : قسم منها يخص البنية النصية والآخر يخص البنية النصية ذاتها في ارتباطها مع الجنس / النوع الذي تنتمي إليه، ذلك إن جدة «البنية النصية» تتوقف على ما توحى به من ملامح الجنس/ النوع، والتمرد عليها في الوقت نفسه، أي الاشتغال وفق ثنائية المماثلة والمغايرة. أما القسم الثالث من العلاقات فتخص المستوى الإحالي بين النص والمرجع، ونقصد بذلك أي «البنية النصية» وليدة السياق التاريخي، وبالتالي فهي توحى بهذا السياق، بما يتضمن من مؤثرات وتحولات وتغيرات بنيوية تؤثر في طبيعة «البنية النصية المنجزة» وبالنسبة للخطاب الشعري لنازك الملائكة فيمكن أن نسجلَ بشأنه على صعيدي الارتباط مع الجنس/ النوع والسياق التاريخي بعض النتائج العامة على أن نُفصل في النتائج الخاصة المترتبة عن تحليل العلاقات البنائية في «البنية النصية» من خلال القراءات المنجزة .

أولاً: العلاقات الخارج - نصية: النص والجنس والتاريخ:

على هذا الصعيد يمكن أن نميز في الخطاب الشعري لنازك في علائقه بالجنس والتاريخ بين النص التقليدي والحداثي، أما بخصوص «البنية التقليدية» التي حُصنَ لها الباب الأول، فنلاحظ منها على صعيد علاقتها بالجنس الذي تنتمي إليه استعادة الشاعرة للموروث الشعري بخصائصه البنائية: الأسلوب المكونات البنائية (وزن - قافية - روي) في خطابها

الشعري التقليدي، إلى حد أن هيمن هذا الموروث، فنتج عن ذلك سيطرة صوت التراث الشعري على صوت الشاعرة، وبات الأخير محاصراً نظراً لسطوة التقاليد الشعرية الموروثة، فاتسعت مساحة التطابق - المماثلة مع القديم وانحصرت مساحة المغايرة والاختلاف، فكان أن تلاشت خصوصية الشاعرة في بناء بنية شعرية مغايرة، ويمكننا تبرير هذه التلاشي لخصوصية الشاعرة من حيث قوة Power وسلطة Authority الشعرية العربية، فهي تغوي الشاعر/ الشاعرة في تقليد نماذجها حتى يستنفدها الشاعر / الشاعرة، أو يحدثُ الصدام بفعل الثقافة مع الآخر وهذا ما حدث لنازك الملائكة عندما انتقلت إلى إنجاز بنية شعرية مغايرة في مجموعة «شظايا ورماد» (١٩٤٩). أما على صعيد علاقة النص بالسياق التاريخي، لابد من طرح السؤال الآتي ومفاده: لماذا يسعى الشاعر/ الشاعرة إلى المطابقة مع الموروث أو إعادة إنتاجه مادام يحيا في سياق تاريخي مغاير ومختلف؟ والجواب على ذلك، بخصوص نازك الملائكة، أن الشاعرة كانت على وعي بالسياق التاريخي المختلف، ولهذا فإنها قاربت في ممارستها الإبداعية موضوعات ملحة في ذلك السياق التاريخي مثل قصيدة «الحرب العالمية الثانية» و «أنشودة السلام» ... الخ، ولكن اتسمت هذه «الممارسة الإبداعية» باستثمار الأدوات الشعرية القديمة، فجاءت هذه الموضوعات في صياغاتها التقليدية تعاني من التناقض والتنافر، فثمة موضوع ينتمي إلى سياق تاريخي حديث وقد صيغ في بنية تقليدية، الأمر الذي يجعل المتلقي أمام «بنية متنافرة» على مستويي الشكل والمحتوى الشعريين، ومن هنا، وعت

الشاعرة فيما بعد ثقل التناقض بين الشعرية العربية التقليدية والموضوعات المثارة في السياق التاريخي الذي تحياه الشاعرة، فأطلقت بيانها الناري في «شظايا ورماد» لكن من «العدل» بمكان، الإشارة إلى أن الشاعرة قد جهدت في نصوصها التقليدية إلى التحرر من ربقة الموروث الشعري عبر تنويع الروي والقافية أو تقسيم القصائد إلى رباعيات أو سداسيات، لكن ذلك لم يغير من الأمر شيئاً. إن «البنية التقليدية» لدى نازك الملائكة تكشف عن «التأرجح» الذي مارسته الشاعرة بين الجنس والتاريخ، فكان أن جاء خطابها الشعري ملغماً بـ «توفيقية تاريخية» أي السعي إلى الانسجام بين الصياغة التقليدية والموضوعة الحديثة، فحصل ذلك التناقض البنيوي في النص الذي أنجزته .

وإذا انتقلنا إلى «البنية الشعرية الحدائثية» عند نازك الملائكة ورصدنا علاقاتها مع الجنس والتاريخ، سنجد أن الضغط الذي مارسه الموروث الشعري على نازك الملائكة كما يتجلى في مجموعتي «مأساة للحياة، وأغنية للإنسان» و«عاشقة القمر» على نحو رئيسي وامتدادات نصية في المجاميع الأخرى، أقول إن الضغط الذي مثله الموروث والخروج من ذلك ببنية شعرية قائمة على التناقض مع السياق التاريخي، هو الذي حرّك نازك الملائكة إلى طرح بيانها الشعري في مجموعة «شظايا الرماد»، ففي «البنى الشعرية الحدائثية» في هذه المجموعة والمجموعات الأخرى، سوف نجد أنه بدلاً من الارتهان في حزن الموروث الشعري التقليدي، تتمرد البنية الجديدة/المغايرة على التقاليد الموروثة، فتنشأ بين النص والتراث علاقة مواجهة وصراع، تنتهي إلى أن تتسع مساحة الاختلاف وتحتصر مساحة التماثل على نحو بين

واضح في النصوص الحديثة، فتخفض تأثيرات التقاليد الشعرية القديمة، وتسعى البنية الحدائرية نحو كينونة جديدة على صعيدي الشكل والمضمون، فيتم تفكيك النسق العروضي وإعادة قراءته من جديد في البنية الجديدة وكذا الأمر بالنسبة إلى القافية والروي. كذلك فيما يخص علاقة النص الجديد بالسياق التاريخي إذ ينزاح التناقض بين الشكل والمحتوى (ثيمات النص)، فالسياق التاريخي يتطلب بموضوعات ومناخاته شكلاً جديداً، فكان «الشعر الحر». غير أن نازك الملائكة عادت وناقضت نفسها تنظيراً وممارسة إبداعية بالرجوع إلى الأصول والسلف فكان التناقض الأكبر .

ثانياً: العلاقات النصية: البنية الداخلية للنص.

في هذا المقام سوف نفصل في نتائج القراءة النصية لكل باب على حدة:

١ - الباب الأول:

في هذا الباب عالجنا البنية التقليدية لدى نازك الملائكة في أربعة مستويات بنائية: الإيقاع، والمعجم، والنحو، والصرف، والمجاز، وخرجنا بالنتائج التالية:

١ - ١: على المستوى الإيقاعي (الفصل الأول) تبين للدراسة في القسم التنظيري للمستوى الإيقاعي وجود فجوة في التنظيري النقدي العربي لمفهوم «الإيقاع» مع توفر أبحاث كثيرة في هذا المجال، غير أنها لم تتفق بعد على قوانين محددة بالنسبة للنبر اللغوي والشعري الأمر الذي يعيق من تطوير الدراسة الإيقاعية للنص الشعري. وفي الإجراء الإيقاعي (العروضي - المقطعي - النبري - التنغمي) على نص التقليدي ظهر أن الشاعرة لجأت - لتسريع

الإيقاع - إلى انتهاك الوزن العروضي بالرجوع إلى آليات الحذف مثل «الخبين، والتشعبيث، ...» للتخلص من الإيقاع المنتظم للوحدات العروضية للوزن، ذلك إن الإيقاع العروضي العربي يتميز بالبطء إذا جاء صحيحاً وكاملاً، فكان أن لجأت الشاعرة إلى انتهاك الطبيعة التامة للتشكيلة العروضية، ولكن ضمن ما يُسمَحُ به من خروقات. كما كشفت الدراسة النبرية والمقطعية والتنغيمية في النص المذكور عن تعاضد الإيقاع النبري والمقطعي والتنغيمي في تبطيء الإيقاع، بسبب من توضع «النبر» على المقاطع الطويلة وهيمنة المقاطع الطويلة ذاتها في الإيقاع المقطعي وتوجّه الإيقاع التنغيمي نحو الهبوط والاستواء، وهذه النتيجة تكشف عن أمر في غاية الخطورة وهي أن النص التقليدي لنازك الملائكة يعاني من تحكم بنى نحوية متماثلة وقليلة التنوع الأمر الذي يفرض بنية إيقاعية بطيئة من جهة ومرتفعة صوتياً من جهة أخرى .

٢ - ١ - وعلى المستوى المعجمي في القصيدة التقليدية (الفصل الثاني)، فقد كان الهدف القبض على طبيعة المعجم الفني في انتظامه النصي، فقد تبين عند القراءة الإجرائية أن الشاعرة تميل إلى استخدام معجم شعري يتوزع على أربع مقولات أساسية: الموجودات والأحداث والعلاقات والمجردات، غير أن المعجم الشعري يتجه نحو «الموجودات والأحداث» على حساب المجردات، الأمر الذي يشي بعجز الشاعرة على الانتقال بالموجودات والأحداث إلى الفضاء التجريدي، فبقي «المعجم الشعري» يتحرك في فضاء المحسوس. من جهة أخرى ظهر أن «الحقول الدلالية» التي تنتظم

في النص الشعري التقليدي تتسم بالانسجام من خلال هيمنة الترادف والاشتغال دون التضاد، الأمر الذي أفقد النص التقليدي على الصعيد المعجمي من التوترات الدرامية. ومن جهة ثالثة يبرز المناخ الرومانسي في المستوى المعجمي فثمة بكاء وحزن وأسى وألم وطبيعة وتترتب عن ذلك رؤية قائمة للحياة، وهذه الرؤية تستغرق أغلب النصوص التقليدية .

٣ - ١ : وإذا انتقلنا إلى المستويين النحوي والصرفي للقصيصة التقليدية (الفصل الثالث) سوف نجد، من القراءة الأولى أن النص الشعري التقليدي «أجراس سوداء» لا ينفك يتشكل وفق القواعد المعيارية العربية ويلتزم بها بل إنه «يرسخ نحوية عالية» وقلما يتجه نص نازك الملائكة إلى عمليات الخرق النحوي وإذا وجدت هذه الخروقات، فإنها لا تبارح ما هو مسموح به في إطار النحو العربي، فالخروقات قليلة على عكس ما يمارسه الخطاب الشعري عادة من انتهاك السائد النحوي عبر استنفاد كل الإمكانيات التي في المنظومة النحوية، غير أن نص نازك الملائكة لا يتزحزح كثيراً عن جملة القواعد المرسومة والسائدة. هذا فيما يتعلق ببناء الجملة عموماً، أما على صعيد «نحو النص»، فقد ظهر من خلال التحليل على النص المذكور لجوء الشاعرة إلى أدوات ربط كثيرة وفي هذه النقطة يبقى نص نازك الملائكة أميناً للخطاب الإقناعي أو الإبلاغي، إذ يقترب نصها الشعري من النص المنطقي الذي يحفل بأدوات الربط على عكس ما يتوخى من النص الشعري الذي يسعى جاهداً إلى الإقتصاد على صعيد أدوات الربط، الأمر الذي يرفع من شعرية النص عبر تحفيز المستلقي إلى القيام بالربط بين مكونات النص

النحوية. إن «النحوية»: سمة ظاهرة في نصوص نازك الشعرية على حساب اللانحوية. أما على الصعيد الصرفي فما يميز النص المحلل هو هيمنة «جموع التكسير» لتوحي الشاعرة من وراء ذلك إلى «التهويل» والمبالغة لما يمارسه العالم على القوة الفاعلة = صوت الشاعرة في النص .

٤ - ١: أما النتائج المتمخضة عن المستوى المجازي في القصيدة التقليدية (الفصل الرابع) باتخاذ قصيدة «صائدة الماضي» نموذجاً لهذا المستوى، فيمكن تسجيلها على النحو التالي: تتحرك الصور المجازية للشاعرة في خطابها الشعري التقليدي ضمن فضاء الصور التقليدية من تشبيه وكناية واستعارة، واتخاذ «أقنعة الطبيعة» وسيلة لإنجاز هذه الصور، لكن الصور المنجزة لا تبارح فضاء المألوف والغريبة، وإنما تبقى تتغذى من ذلك، ومن هنا يفتقد المستوى المجازي إلى تلك الصور المدهشة والغريبة التي تمارس وجودها عادة في فضاء الإنزياح والتشئت، وعلى عكس ذلك، فإن المستوى المجازي عند نازك الملائكة يتصالح مع المألوف، ولا يقلق القارئ عبر نقل المفردات اللغوية إلى مناطق مخالفة لدلالاتها إلا فيما ندر، ولهذا يبقى المجاز غير فاعل في إنكفاء «الطاقة الشعرية» في النص الشعري. وبذلك تقترب المسافة بين الدال والمدلول - على حد قول الناقدة بشرى موسى صالح، والسبب في ذلك يعود إلى نزوع الشاعرة إلى «الثبات» و «الاستقرار» فيما يخص بمسار التجربة الشعرية لديها، إذ إن «الصورة المقلقة» تبحث عن شكل شعري دينامي وهذا ما عجزت عن إنجازه نازك الملائكة بامتياز فاضح .

٢ - الباب الثاني:

يتضمن الباب الثاني مستويات الإيقاع والمعجم والنحوي الصرفي والمجاز» في القصيدة الحديثة لنازك الملائكة، وقد تمخضت عن الإجراءات النقدية النتائج التالية:

١ - ٢: عالج (الفصل الأول) من الباب الثاني المستوى الإيقاعي في القصيدة الحديثة إيقاع العروض والقافية والتكرار والتوازي والبياض والسواد،... إلخ، فعلى صعيد الإيقاع العروضي تنجح نازك الملائكة في تفكيك البنية الإيقاعية المجردة للوزن التقليدي عبر تحطيم العدد الحسابي للتشكيلات العروضية وهندستها القائمة على التكرار التماثل، لتخضع الوحدة/ التشكيلة العروضية لمتطلبات القصيدة من جهة، والإيقاع النفسي للذات الشاعرة من جهة أخرى، وبذلك يغدو الإيقاع العروضي - بدلاً من كونه قوة مفروضة - مكوناً نصياً يتحمل مسؤولية الدلالة النصية. وبذلك يتنوع الإيقاع العروضي نظراً للتوزيع المختلف للوحدة العروضية في مساحة النص. أما فيما يخص القافية وحرف الروي فيها، يسجل نص نازك الملائكة تطوراً ملحوظاً، إذ يتخلص النص من استبدال القافية الموحدة والروي الواحد لصالح التنوع والاختلاف في استثمار القافية والروي لإنجاز بنية إيقاعية مغايرة، وهذا ما يلحظ على النصوص الحداثية للشاعرة. كما أن التحكم بالوحدة العروضية منع من سيطرة «المقاطع الطويلة» لصالح «المقاطع القصيرة» فتسارع الإيقاع وفقاً لتسارع الإيقاع النفسي. وكشفت القراءة

النقدية لنصوص نازك أن الشاعرة لجأت - في غياب الوزن العروضي - إلى آلية التكرار للتعويض، غير أنها أسرفت في ذلك كثيراً، إذ رفع ذلك من إيقاع النص، لكنه من جهة أخرى أدخل النص في «النمطية والمعاودة والإملا»، ويبقى أن نتحدث عن الإيقاع البصري، فالنصوص الحداثيّة تشي بوعي الشاعرة لهذا المستوى من الإيقاع: لعبة السواد والبياض، الأمر الذي انتقلت الشاعرة بموجبه من عالم القصيدة الشفوية إلى عالم القصيدة المكتوبة، إذ يؤدي السواد والبياض أدواراً إيقاعية ودلالية واضحة بالنسبة للمتلقى .

٢ - ٢: اختص الفصل الثاني بمعالجة المستوى المعجمي في القصيدة الحديثة، ويغلب على هذا المستوى كما في القصيدة التقليدية المناخ الرومانسي، فنازك الملائكة على ما استطاعت من تحقيقه من مغايرة بنيوية في القصيدة الحديثة عما كان كائناً في قصيدتها التقليدية، لم تستطع تحقيقه على صعيد المعجم الشعري، فقد ظل هذا المعجم رومانسياً يبتث دلالات الألم والوجع والحزن وانكسارات الحب المتعددة، وإن بدأ التضاد يتسرب بخجل إلى الحقول الدلالية، فضلاً عن هيمنة واضحة للمفردات الدالة على الطبيعة، مع أنها طالبت في مقدمة «شظايا ورماد» (١٩٤٩) بضرورة تجديد القاموس اللفظي، لكن هذه المطالبة ظلت كامنة على المستوى التنظيري دون المستوى التطبيقي أو دون الممارسة الإبداعية .

٢ - ٣: في المستوى النحوي والصرفي في القصيدة الحديثة (الفصل الثالث). نجد تغيراً ملحوظاً على صعيد انتهاك ترتيب الفئات النحوية في

الجملة، إذ تكثر في القصيدة الحديثة آليات التقديم والتأخير والحذف، فأدى ذلك إلى زعزعة البنية النحوية الراكدة، وبدأت آثار «اللا نحوية» تبرز لتعزز من خصوصية الخطاب الشعري على عكس القصيدة التقليدية التي رسخت من الخاصية النحوية إلى درجة كبيرة، فابتعد النص الشعري عن مناخات اللغة الشعرية. إن تسرب «اللانحوية» إلى القصيدة الحديثة كان من شأنه تكسير نمطية التركيب النحوي، وبروز «الدلالة» المتوخاة من لدن الشاعرة، إذ إن التقديم أو التأخير أو الحذف يمارس دوراً كبيراً في القصيدة الحديثة التي تخضع لسيطرة الشاعرة، في حين أن ذلك كان مرهوناً بتقاليد الموروث الشعري في القصيدة التقليدية. كذلك ظهر عند ممارسة «نحو النص» أن القصيدة الحديثة لدى نازك الملائكة تسعى إلى «الربط دون أداة أو ما يسمى بقاعدة الربط الخلافي إذ ترتبط الجمل فيما بينها على نحو مباشر». وهذه الخاصية تحقق خاصية «اللا نحوية»، الأمر الذي يحفز القارئ نحو التأويل، أي النص في هذه الحالة يفعل من دور القارئ، ويجعله مشاركاً فعلاً في إنتاج النص. أما على صعيد المستوى الصرفي، تميز النص الحدائثي لدى الشاعرة باستثمار المشتقات وجموع التكسير، وسيطرة صيغ المضارع على حساب الأمر والماضي، وقد لوحظ أن ثمة انحرافات صرفية تتمثل بتصريف الاسم المنوع من الصرف، وقطع همزة الوصل. وهذا من شأنه أن يبعد اللغة الشعرية عن اللغة الاعتيادية ويمنحها خاصية بنائية مغايرة.

٤ - ٣: أما المستوى المجازي في القصيدة الحديثة (الفصل الرابع) لدى نازك الملائكة، فهو بدوره يسجل امتيازاً لصالح «خطاب الإبداع» لدى نازك الملائكة إذ ما قورن بخطابها التقليدي. فهنا، يسعى «المجاز» إلى تشكيل صورة شعرية تتجاوز الصور البيانية التي تميز القصيدة التقليدية، فيهيمن فضاء الاستعارة على الأقل بالنسبة للقصيدتين المدروستين في هذا الفصل «نهاية السلم» و «النهر العاشق» إذ تزداد درجة الانزياح الشعري وتكثف الدلالة نتيجة استخدام الرمز في صورة شعرية متميزة، كما يتميز المستوى المجازي في القصيدة الحديثة بكونه تعبيراً عن التجربة الشعرية التي تأتي تكثيفاً للتجربة الأنطولوجية في النص ..

هذه هي جملة النتائج التي خرجنا بها من القراءات النصية/ المحاثية لنصوص نازك الملائكة، وعلى العموم، فإن نصوص نازك التقليدية أو الحديثة تنزع نحو الصوت الأحادي، فأغلب هذه النصوص تخلو من التعدد الصوتي الذي يثري النص عبر تغيير مستوى الخطاب الشعري، غير أن نص نازك الملائكة يحافظ على نبرته وإيقاعه ومعجمه وتركيبه ومستواه من بدايته إلى نهايته، مانعاً أي صوت من النهوض في فضاء النص، كما لو أن نصها مونولوج محض لا علاقة له بالآخر .

وأخيراً

يبدو لي أن خطاب النهاية أو خاتمة الدراسة خطابٌ مشكوك فيه على الأقل بالنسبة للباحث. فهل هذا «الخطاب» يعني الانتهاء من البحث، أم

أنه في الواقع يشمل جملة النتائج التي خرج بها الباحث في صراعه مع النصوص؟ وسواء أكان هذا الخطاب يأتي جواباً لما قبل «أم» أو بعدها، فإنه لا يعني انتهاء، بقدر ما يعني استراحة للباحث، وإذا كان يعني «جملة النتائج»، فإنه من الصعب تكثيف نتائج الدراسة ببضع صفحات، لأن ذلك يسيء إلى الجهد المبذول في قراءة النص، ومن هنا، فإن خطاب «النهاية» يتضمن شيئاً من المغامرة في الإيحاء إلى أن «البحث انتهى»، وهو في الواقع لم ينته، فهو يقودنا - من تلك الخاتمة بالذات - إلى منطقة مجهولة تستدعي القراءة لأن كل قراءة هي في الواقع محاولة يائسة للقبض على التجربة الإنسانية في تجلياتها المختلفة. إنها جريٌّ وراء لذة الاكتشاف .

قائمة المصادر والمراجع

١ - باللغة العربية:

- القرآن الكريم

١ - ابن منظور، لسان العرب، ج (٥، ٤، ٣، ٢، ١، ٧، ٦، ٨، ٩، ١٠، ١١،

١٤، ١٣، ١٥) بيروت، دار صادر، ط١، ٢٠٠٠.

٢ - أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، القاهرة، المكتب الأنجلو المصرية، طه

، ١٩٧٥.

٣ - = = = =، موسيقى الشعر، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٤،

١٩٧٢.

٤ - = = = =، دلالة الألفاظ، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٤، ١٩٨٠

٥ - أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، بيروت، دار العلم

للملايين، ط١، ١٩٧٤.

٦ - = = = =، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، جدة، النادي الأدبي، ط١،

١٩٩٠.

٧ - الأسمر، راجي، المعجم المفصل في علم الصرف، مر، أميل بديع يعقوب،

بيروت، دار الكتب العلمية، د.ط، ١٩٩٣.

٨ - إبراهيم، عبد الله، (بالاشتراك)، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية

الحديثة)، بيروت، المركز الثقافي

العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.

٩ - أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي، عمان، الأهلية، ط١،

١٩٩٧.

١٠ - البحراوي، سيد، الإيقاع في شعر السياب، القاهرة، دار نواراة للترجمة

والنشر، ط١، ١٩٩٦.

١١ - = =، البحث عن لؤلؤة المستحيل، بيروت، دار الفكر الجديد، ط١،

١٩٨٨.

١٢ - بركة، فاطمة الطبال، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون «دراسة

ونصوص»، بيروت، المؤسسة الجامعية، ط١

١، ١٩٩٣.

١٣ - بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، القاهرة،

مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٩٣.

١٤ - بيوشل أولريش، الأسلوبية اللسانية، ت: خالد محمود جمعة، مجلة

نواقد، ع (١٣)، جدة، ٢٠٠٠.

١٥ - بدر، عبد المحسن طه، الرؤية والأداة، بيروت، دار التنوير، ط٢، ١٩٨٥.

١٦ - الباشا، محمد خليل، الكافي (معجم عربي حديث)، بيروت، شركة

المطبوعات للتوزيع ولانشر، ط٣، ١٩٩٤.

١٧ - بيرس، تشارلز سوندرس، تضيف العلامات، ت، فريال جبوري غزول في

أنظمة العلامات في اللغة والأدب

والثقافة، إشراف سيزا قاسم - نصر

حامد أبو زيد، القاهرة دار إلياس

المصرية، د.ط، ١٩٨٦.

١٨ - البستاني، صبحي، الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز، مجلة

الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع (٣٨)،

١٩٨٦.

١٩ - تشومسكي، نعوم، البنى النحوية، ت، يوثيل عزيز، الدار البيضاء،

منشورات عيون، ط٢، ١٩٧٨.

٢٠ - الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح، محمد التنجي، بيروت،

دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٩٥.

٢١ - الجيوسي، سلمى الخضراء، الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله، مجلة

عالم الفكر، مج (٤)، ع (٢)،

الكويت، ١٩٧٣.

٢٢ - حسن، عباس، النحو الوافي، ج (١١)، القاهرة، دار المعارف، ط٣،

١٩٦٦.

٢٣ - = = = النحو الوافي، ج (٤)، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ١٩٦٨؟

٢٤ - حيدر، فريد عوض، علم الدلالة (دراسة تطبيقية)، القاهرة، مكتبة

النهضة المصرية، ط١، ١٩٩٩.

٢٥ - حميدة، مصطفى، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية،

بيروت، القاهرة، مكتبة لبنان ناشرون،

الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط ١،

.١٩٩٧

٢٦ - حافظ، صبري، الشعر والتحدي (إشكالية المنهج)، مجلة الفكر العربي

المعاصر، ع (٣٨)، بيروت، ١٩٨٦.

٢٧ - خاطر، محمد عبد المنعم، دراسة في شعر نازك الملائكة، القاهرة، الهيئة

المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٩٠.

٢٨ - خوري، إلياس، دراسات في نقد الشعر، بيروت، مؤسسة الأبحاث

العربية، ط ٣، ١٩٨٦.

٢٩ - درويش، محمود، الديوان، مج (١،٢)، بيروت، دار العودة، ط ١،

.١٩٩٤

٣٠ - = = ، أحد عشر كوكباً، بيروت، دار الجديد، ط ١، ١٩٩٢.

٣١ - دي سوسور، فردينان، الإشارة اللغوية في ميشال زكريا، الألسنية «علم

اللغة الحديث». بيروت، المؤسسة الجامعية

للدراستات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١،

.١٩٨٠

٣٢ - دهمان، أحمد علي، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دمشق،

منشورات وزارة الثقافة ط ٢، ٢٠٠٠.

٣٣ - درويش، محي الدين، إعراب القرآن وبيانه،، مج (١)، دمشق - بيروت،

دار اليمامة - دار ابن كثير، ط٧، ١٩٩٩.

٣٤ - داكو، بيير، تفسير الأحلام، ت، وجيه أسعد، دمشق، منشورات

وزارة الثقافة، ط١، ١٩٨٥.

٣٥ - روبي، ديفيد، آن جفرسون، النظرية الأدبية، ترجمة، سمير مسعود،

دمشق، وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩٢.

٣٦ - ريفاتير ما يكل، دلاليات الشعر، ت، محمد معتصم، الرباط، منشورات

كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط١، ١٩٩٧.

٣٧ - زيتون، علي، النص الشعري المقاوم في لبنان «البنية والدلالة»، بيروت،

منشورات اتحاد الكتاب اللبنانيين، ط١، ٢٠٠١.

٣٨ - زكريا، ميشال، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية

(الجملة البسيطة)، بيروت، المؤسسة الجامعية

للدراستات والنشر والتوزيع، ط٢/ ١٩٨٦.

٣٩ - الزناد، الأزهر، دروس في البلاغة العربية (نحو رؤية جديدة)،

بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢.

٤٠ - = = =، نسيج النص، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٣.

٤١ - السامرائي، ماجد، نازك الملائكة.. من منظور الحداثة الشعرية، مجلة

الرافد، ع (٦١)، الشارقة،

٢٠٠٢.

٤٢ - سليكي، خالد، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، عالم الفكر، مج

(٢٣)، ع (١٠٢)، الكويت ١٩٩٤.

٤٣ - السكاكي، مفتاح العلوم، تح، عبد الحميد هندراوي، بيروت، دار

الكويت العلمية، ط١، ٢٠٠٠.

٤٤- سيزا قاسم - نصر حامد أبو زيد ، مدخل إلى السيميوطيقا ، القاهرة ، دار

الياس العصرية ، د. ط١، ١٩٨٦

٤٥ - السيرافي، أبو سعيد، ضرورة الشعر، تح، رمضان عبد التواب، بيروت،

دار النهضة العربية، ط١، ١٩٨٥.

٤٦ - شتوانيد، توم، معجم تفسير الأحلام، ت، عمر شاهين، القاهرة، دار

شقيقات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦.

٤٧- شولز، روبرت، السيمياء والتأويل، ترجمة، سعيد الغانمي، بيروت، المؤسسة

العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤.

٤٨ - صالح، بشرى موسى، نظرية التلقي (أصول... وتطبيقات)، بيروت،

المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠١.

٤٩ - = = =، الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، بيروت،

المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤.

٥٠ - طامين، جويل جاردي، منزلة علم المعجم من اللسانيات المعاصرة، ت،

شوقي المقرري، مجلة نوافذ، ع (١٥)، جدة،

٢٠٠١.

٥١ - الطوانسي، شكري، مستويات البناء الشعري عند إبراهيم أبي

- سنة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب|، ط١، ١٩٩٨.
- ٥٢ - طبانة، بدوي، معجم البلاغة العربية ج (٢)، طرابلس، منشورات
جامعة طرابلس، ط١، ١٩٧٧.
- ٥٣ - عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، بيروت، دار العلم للملايين، ط١،
١٩٧٩.
- ٥٤ - عمر، أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، القاهرة، عالم الكتب، ط١،
١٩٧٦.
- ٥٥ - علم الدلالة، الكويت، مكتبة دار العروبة للنشر
والتوزيع، ط١، ١٩٨٢.
- ٥٦ - عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١،
١٩٩٠.
- ٥٧ - عبادة، محمد إبراهيم، الجملة العربية «دراسة لغوية نحوية»،
الإسكندرية، منشأة المعارف، ط١، ١٩٨٨.
- ٥٨ - عزام، محمد، مستويات الدراسة الألسنية، مجلة الموقف الأدبي، ع
(٢٤٩)، دمشق، ١٩٩٢.
- ٥٩ - عباس، فضل حسن، البلاغة (فنونها وأفنانها)، عمان، دار الفرقان للنشر
والتوزيع، ط١، ١٩٨٧.
- ٦٠ - عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، بيروت، مكتبة لبنان
ناشرون، ط١، ١٩٩٦.

- ٦١ - علوش، سعيد (إعداد وترجمة)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت،
دار الكتاب اللبناني، ط١،
١٩٨٥.
- ٦٢ - عياد، شكري محمد، موسيقى الشعر العربي، القاهرة، دار المعرفة، ط١،
١٩٦٨.
- ٦٣ - عبّيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية
الإيقاعية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١،
٢٠٠١.
- ٦٤ - علي، عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه، عمان، دار
الشروق للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧.
- ٦٥ - البازعي، سعد، (بالاشتراك)، دليل الناقد الأدبي، بيروت، المركز الثقافي
العربي، ط٣، ٢٠٠٢.
- ٦٦ - عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية (قراءة أخرى)، بيروت/ القاهرة،
مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية
العالمية للنشر، لونغمان، ط١، ١٩٩٧.
- ٦٧ - عتيق، عبد العزيز، في البلاغة العربية (علم المعاني)، بيروت، دار
النهضة العربية، د.ط. ١٩٨٥.
- ٦٨ - عبد اللطيف، محمد حماسة، ظواهر نحوية في الشعر الحر، القاهرة، دار
غريب، ط١، ٢٠٠١.

٦٩ - العجيمي، محمد الناصر، في الخطاب السردي (نظرية قريماس)،

طرابلس، الدار العربية للكتاب، ط١،

١٩٩٣.

٧٠- فان ديك، تون أ، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة سعيد

حين بحيري، القاهرة، دار القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ١.

٧١- فان ديجك، تون أ، النص ووظائفه، ترجمة، جورج أبي صالح، مجلة

العرب والعالمي، ع(٥)، بيروت، ١٩٨٩.

٧٢- قاسم، سيزا، القارئ والنص، العلاقة والدلالة، القاهرة، المجلس

الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٢.

٧٣- كلر، جوناثان، الشعرية البنيوية، ترجمة السيد إمام، القاهرة،

شوقيات، ط١، ٢٠٠٠.

٧٤- كندراتفوف، أ، الأصوات والإشارات، ترجمة شوقي جلال، القاهرة،

الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط. ١٩٧٢.

٧٥- لاينز، جون، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة، عباس صادق الوهاب،

بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط١، ١٩٨٧.

٧٦- هوكس، ترانس، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد المشطة،

بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط١، ١٩٨٦.

٧٧- يوسف غازي، مدخل إلى الألسنية العامة، دمشق، منشورات العالم

العربي الجامعية، ط١، ١٩٨٥.

٧٨ - غاتشف، غيورغي، الوعي والفن، سلسلة عالم المعرفة، (١٤٦)، الكويت،

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٠.

٧٩ - الغلاييني، الشيخ مصطفى، جامع الدروس العربية، بيروت، المكتبة

العصرية، ط ٣٦، ١٩٩٩.

٨٠ - غاليم، محمد، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، الدار البيضاء، دار

توبقال، ط ١، ١٩٨٧.

٨١ - الغذامي، عبد الله محمد، الصوت القديم الجديد، الرياض، مؤسسة

اليمامة، سلسلة كتاب الرياض، ع (٦٦)،

ط ١، ١٩٩٩.

٨٢ - فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، صفاقس، المؤسسة العربية

للمناشرين المتحدين، ط ١، ١٩٨٦.

٨٣ - فريزر، ج.س، الوزن والقافية والشعر الحر، ضمن موسوعة المصطلح

الأدبي، مج (٢)، ت، عبد الواحد لؤلؤة، بيروت،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، د.ت.

٨٤ - فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ع (١٦٤)،

الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،

١٩٩٢.

٨٥ - = = =، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، القاهرة، الهيئة

المصرية العامة، ط ٢، ١٩٨٥.

٨٦ - فخر الدين، جودت، الإيقاع والزمان (كتابات في نقد الشعر)، بيروت،
دار الحرف العربي / دار المناهل، ط١،

١٩٩٥.

٨٧ - القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، تح،
رحاب عكاوي، بيروت، دار الفكر العربي، ط١، ٢٠٠٠.

٨٨ - كرستيفا، جوليا، علم النص، ت، فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار
توبقال للنشر، ط١، ١٩٩١.

٨٩ - كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ت، محمد الولي - محمد العمري،
الدار البيضاء، دار توبقال، ط١، ١٩٨٦.

٩٠ - كوفمان، سارة (بالاشتراك)، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا (تفكيك
الميتافيزيقيا واستحضار الأثر)، الدار
البيضاء، إفريقيا الشرق، ط٢، ١٩٩٤.

٩١ - كتورة، جورج، الرمز في الموسوعة الفلسفية العربية، مج (١)، تحرير
(معن زيادة)، بيروت، معهد الإنماء العربي، ط

١، ١٩٨٦.

٩٢ - كورت، هانس، قاموس تفسير الأحلام، ت، أنطون حمصي، دمشق، دار
الفاضل، ط١، ١٩٩٧.

٩٣ - لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ت، محمد أحمد فتوح، جدة،
النادي الأدبي، ط١، ١٩٩٩.

٩٤- لايكوف، جورج، (بالاشتراك)، الاستعارات التي نحيا بها، ت، عبد

المجيد جحفة، الدار البيضاء،

دار توبقال، ط١، ١٩٩٦.

٩٥- لوغورن، ميشال، الاستعارة والمجاز المرسل، ت، حلا، ج، صليبيا،

بيروت - باريس، منشورات عويدات، ط١،

١٩٨٨.

٩٦- مجموعة مؤلفين، ملتقى علم النص، عدد خاص من مجلة اللغة والأدب،

ع(١٥)، الجزائر، ٢٠٠١.

٩٧- محمد بو عزيزي، السيميائية الاجتماعية، رؤية منهجية، الفكر

العربي المعاصر، ع(١٢٥، ١٢٤)، بيروت، ٢٠٠٢.

٩٨- الملائكة، نازك، الديوان، مج(١، ٢)، بيروت، دار العودة، د.ط، ١٩٩٧.

٩٩- = = =، قضايا الشعر المعاصر، بغداد، منشورات مكتبة النهضة، ط

٣، ١٩٦٧.

١٠٠- = = =، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار العلم للملايين، ط١،

١٩٨١.

١٠١- الماكري، محمد، الشكل والخطاب، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١،

١٩٩١.

١٠٢- معتوق، أحمد محمد، الحصيلة اللغوية، سلسلة عالم المعرفة، ع(٢١٢)،

الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون

والآداب، ١٩٩٦.

١٠٣ - مرتاض، عبد الملك، تحليل الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، بيروت، دار الحدائث، ط١،

١٩٨٦.

١٠٤ - المالقي، أحمد بن عبد النور، رصف المباني في شرح المعاني، تح، أحمد محمد الخراط، دمشق، دار القلم، ط

٢، ١٩٨٥.

١٠٥ - مورو، فرانسوا، الصورة الأدبية، ت، علي نجيب إبراهيم، دمشق، دار الينابيع، ط١، ١٩٩٥.

١٠٦ - المرادي، الحسن بن قاسم، الجنى الداني في حروف المعاني، تح، فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١،

١٩٩٢.

١٠٧ - ناصف، مصطفى، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، جدة، النادي الأدبي الثقافي، د.ط/ ١٩٨٩.

١٠٨ - الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبديع، بيروت، دار إحياء التراث العربي، د.ط.ت.

١٠٩ - ويليك، رينيه، (بالاشتراك)، نظرية الأدب، ت، محي الدين صبحي، مر، حسام الخطيب، دمشق،

منشورات المجلس الأعلى لرعاية

الفنون والآداب والعلوم

الاجتماعية، د.ط، ١٩٧٢.

١١٠ - وهبة، مراد، المعجم الفلسفي، القاهرة، دار مأمون للطباعة، ط٣،

١٩٧٩.

١١١ - ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ت، محمد الولي - مبارك حنون،

الدار البيضاء، دار توبقال، ط١، ١٩٨٨.

٢ - المراجع باللغة الأجنبية:

- 1- Belle min , jean Noël , psychanalyse et littérature Que sais - je?
P. U. F, 1972 .
- 2- Childer , Joseph and Hentazi , Gary , the columbia Dictionary of
Modern literary and cultural criticism , New York , Columbia
University press , 1995 .
- 3- Culler , Jonathan , the pursuit of signs , London and New York ,
Routledge , 2001 .
- 4- Eco , Umberto , A theory of semiotics , Bloomington , Indiana
University , Press , 1979 .
- 5- Greimas , Algirdas Julien , Sémantique structurale , Paris ,
Larouss , 1966 .

- 6- Heidegger, M, Poetry, Language and truth, trans. By Albert Hofstadter, New York, 1971.
- 7- Jakobson, Roman, Linguistics and Poetics in David Lodge , Modern criticism and theory , London and New York , Longman , 1988 .
- 8- Lotman, Yury.M , the Analysis of the poetic text , trans , D. B. Johnson (Ann Arbor Mich
- 9- Lodge, David, Modern criticism and theory, Longman, London and New York, 1988.
- 10 - Riffaterre , Michael , Semiotics of poetry , Indiana University Press , Bloomington , 1978 .
- 11- Van Dijk, Teun. A, text and context , London , Longman , 1977 .

فهرس الأعلام

(أ)

ابن منظور، ٥٣٦.

ابراهيم أنيس، ٣٦.

أبي تمام، ١٣٢.

أحمد مختار، ٦٢.

أدونيس، ٢٠، ٨١، ٨٣، ١٣٤، ١٣٥، ٣٤٤.

أولريش بيوشل، ١٨٨.

(ب)

بشرى موسى، ٢٢.

بدر شاكرا السياب، ٢٤، ٣٧، ٨١، ٨٤، ٣٤٤.

بدوي طبانة، ٣٠٩.

برنادشو، ١٥، ١٦.

بيير روفيردي، ٢٣٠.

(ت)

تشومسكي، ٧٨، ١٢٧.

(ج)

جاكيبسون، ٣٢، ٧٠، ٧٩، ١٢٧، ١٣٤، ١٣٦، ١٥٢، ٢٢٥، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٧٣، ٣٢٧.

جان كوهين، ١٣٣، ٢٦٠، ٣٩٢.

الجرجاني، ٢٤٢.

ج.س. فيريزر، ٣٠.

جوليا كريستينا، ٨١، ٨٣، ٢٧٣، ٣٥٣.

جويل جارد، ٨٨.

(ر)

ريفاتير، ١٣١.

(س)

سعدى يوسف، ٢١، ٣٤٤.

السكاكي، ٢٢١، ٢٢٢.

سعيد حسن بحيري، ١٠.

سعيد علوش، ٣٠٩.

سوسير، ٧٨.

سيد البحرأوي، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٥٨، ٦٥، ٢٤٢.

(ش)

شكري الطوانسي، ١١.

(ع)

عبداله الغدامي، ٢٨٦.

عبد الملك مرتاض، ٨٠.

عبد المحسن طه، ٢٧١.

علي زيتون، ١٠.

(غ)

غيورغي غاتشيف، ٨٥.

(ل)

لايبنتز، ٩٦.

لايكوف، ٢١٦.

(م)

ماجد السامرائي، ٢٠، ٢١.

ماريو باي، ٦٢.

مارينيه، ١٢٧.

محمد عبد المنعم خاصر، ١٤٥.

محمد إبراهيم عبادة، ١٤٣.

محمد صابر عبيد، ٢٩٩، ٣٠٩، ٣١١، ٣٣١.

محمود درويش، ٢٠، ٧٠، ٨١، ٨٢، ٣٤٤.

مصطفى حميدة، ٢١٧.

ميخائيل باختين، ٣٦٨.

ميشال لوغون، ٢٠٥.

(ن)

نازك الملائكة،

٥٠٦٠٨٠٩٠١١٠١٢٠١٤٠١٥٠٦٠١٨٠٢٠٠٢١٠٢٢٠٢٣٠٣٦٠٣٧٠٥١٠٦٦٠٧١٠

٧٤٠١٢٤٠٢١١٠٢٣١٠٢٨٦٠٢٨٨٠٢٨٩٠٣١٤٠٣٢٣٠٣٢٦٠٣٣٨٠٣٦٨٠٣٩٢٠٤

٦٨٠٤٦٩٠٤٧٢٠٤٧٩٠٥٤٨٠٥٤٩٠٥٥٠٠٥٥١٠٥٥٢٠٥٥٤٠٥٥٥٠٥٥٦٠٥٥٧٠٥

.٥٨٠٥٥٩

(و)

ويك وارين، ٢٩، ٢٧.

(ي)

يوري لوتمان، ٣٤٣، ٣٢٥، ٣١١، ٢٩٥، ٢٨٠، ١٢٣، ٨٧، ٨٦، ٨٥، ٧٩.

قائمة المفهومات والمصطلحات الواردة

استفادت الدراسة في هذا المجال من الكتب الآتية، معجم المصطلحات الأدبية، لإبراهيم فتحي، ومعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لسعيد علوش، ودليل الناقد الأدبي، لسعد البازعي، وميجان الرويلي. فضلاً عن الجهد الشخصي للباحث في الإضافة.

١ - الإيقاع:

يُعدُّ الإيقاع من الخصائص الصوتية الملزمة للغة على وجه عام، والخطاب الشعري على نحو خاص، ويستوعب فضاء الإيقاع، إيقاعات جزئية مثل إيقاع العروض والمقطع والتنغيم والنبر والتكرار، والتوازي والبؤر الصوتية، ولا بد من التفريق بين الإيقاع الخارجي الذي يسببه التكرار، والإيقاع الداخلي أو ما يُسمى بإيقاع دلالة النص. كذلك بدأت الدراسات النقدية الحديثة تتحدث عن إيقاع البياض أو لعبة السواد والبياض في النص الشعري الحديث، وإيقاع البياض يؤدي أدواراً هامة على صعيد التلقي بالنسبة للقصيدة الحديثة.

٢ - الأنطولوجيا:

الأنطولوجيا فلسفياً تعني «مبحث وجود، دراسة الكائن في ذاته، مستقلاً عن الظواهر» سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٤١. أمّا على الصعيد الأدبي، فإن المقصود به أن «التجربة الأنطولوجية» تشكل عتبة للتجربة الجمالية، فالتجربة الجمالية تتأسس على مكونات هذه التجربة، بعد أن تقوم بمعالجتها بأدواتها الفنية.

٣- الانزياح، التشتُّت، الانحراف:

من المصطلحات الشعرية التي شاعت مع البنيوية والسيميائية والتفكيكية وهي على العموم تعني الخروج بالبدال اللغوي من منطقة الدلالة المتفق عليها إلى مجال دلالي آخر، الأمر الذي يمنح الدال طاقة لإذكاء اللغة الاعتيادية، والتعبير عن مناطق غير محسوسة من التجربة الإنسانية.

٤- الاستراتيجية:

مفهوم ينتمي للحقل العسكري وهو يعني جملة الطرائق الموصوفة للوصول إلى الهدف وبدأ النقد الأدبي، يتداخل مع الحقول المعرفية الأخرى، فيقتبس مصطلحاتها ليفسر بها الظواهر الأدبية، ومن هنا، تعني الاستراتيجية جملة الأدوات والطرائق والخطط التي يفكر بها الناقد لتحليل «النص» وتأويله.

٥- البنية:

البنية عبارة عن نسق أو نظام «تحويلي»، يشتمل على قوانين، ويغتنى عبر لعبة تحولاته نفسها، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده، أو يلتجئ إلى عناصر خارجية. وتشمل (البنية)، على ثلاثة طوابع، هي: الكلية/التحول/التعديل - الذاتي» و (البنية)، مفهوم تجريدي، لإخضاع الأشكال إلى طرق استيعابها «سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٥٢» .

٦- البنيوية:

البنيوية منهج أو طريق من طرائق الدراسة النقدية والأنثروبولوجية،... إلخ، التي تتكأ على مفهوم «البنية» المشار إليه، وقد توخت البنيوية الوصول باستراتيجيات الدراسة إلى منزلة قريبة من الدراسة العلمية، فوَقعت في مطب العلمية، فالظاهرة الإنسانية تختلف عن الظاهرة الفيزيائية، غير أن البنيوية

ذات أهمية كبيرة في المرحلة الأولى من التحليل الأدبي، فهي تهَيء المجال للدراسة السيميائية بالاتجاه نحو نظم المعنى في النص، وبذلك تتكامل الطريقتان في معالجة النص الأدبي.

٧ - البنية السطحية/ البنية العميقة:

هذان المفهومان شائعان في مؤلفات اللساني الأمريكي ناعوم تشومسكي ويقصد بالأول المستوى الملموس من اللغة، أي المستوى الفونولوجي (الصوتي) الذي يتجسد فيه النحو والدلالة. أما البنية العميقة، فيعني مستوى مجرداً من القواعد، التي تكون مسؤولة عن البنية السطحية. وتستفيد السيميائية من هذين المفهومين في مقارباتها للنص للإشارة «إلى درجة تقدُّم المسافة السردية، التي تنطلق من البنيات الأولية، للدلالة على إنتاج تعبيرها» سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ٥٣.

٨ - التشويش/ الشواش:

مصطلح فيزيائي بدأ يلجُ إلى الدراسة الأدبية، ويعني حسب سعيد علوش، «كل ما يحول، دون نقل الخبر الأدبي، بشكل طبيعي» معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ١٣١. والتشويش على عملية الاتصال خاصة من خاصيات الأدب، ذلك أن الرسالة الأدبية، تحدث فجوة/ تشويشاً في أفق انتظار المتلقي فينشأ ما يسمى بالمسافة الجمالية بين النص والقارىء.

٩ - التفكيك:

استراتيجية في القراءة تعود خطوطها العامة إلى الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا، تقترب هذه الاستراتيجية من النص بقصد القبض على التناقضات التي يرتكبها النص ذاته. وقد بدأت بوادر هذه الاستراتيجية تتكشَّف في الدراسات

١٠ - الحقل الدلالي :

من مفهومات «علم الدلالة» ومصطلحاتها الأساسية، ويعني قطاعاً من مفردات اللغة الذي يشير إلى قطاع مشترك من التجربة الإنسانية مثل المفردات الدالة على الألوان، ويكشف تطبيق الحقول الدلالية على المستوى المعجمي في النص عن تبلور «رؤيا العالم» لدى الشاعر أو الشاعرة.

١١ - الخطاب :

الخطاب مفهوم شاع على نحو قوي مع فلسفة ميشال فوكو الحفرية، وهو يعني في خصوصيته قطاعاً من اللغة تم إنتاجه سواء من لدن المؤلف أو القارئ، يعرفه سعيد علوش «مجموع خصوصي، لتعابير، تتحدد بوظائفها الاجتماعية، ومشروعها الأيديولوجي (....) ويمتلك (الخطاب الأدبي)، أبعاداً شاعرية، تميزه عن الخطابات المباشرة» معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٨٣.

١٢ - الرمز :

الرمز علامة من وجهة نظر السيميوطيقا، حرة في عملية التبدل، على عكس الاستعارة أو التشبيه أو الكناية، يقول سعيد علوش في تحديده للرمز «مصطلح متعدد السمات غير مستقر، حيث يسجل رسم كل مفارقات معناه (....) والرمز وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء» معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ١٠١ - ١٠٢.

١٣ - رؤيا العالم :

مصطلح ينتمي إلى بنيوية لوسيان كولدمان التكوينية. والمفهوم يعني مركب

من تصورات أيديولوجية وجمالية وفلسفية تحدد الرؤيا نحو الكائن نحو شيء ما. وحسب كولدمان كل نص يتضمن مستوى من مستويات «رؤيا العالم» .

١٤ - الرومانسية:

مذهب أدبي يعني «نزوع ذاتي إلى استنطاق الـ «أنا»، وتغليب تصوره للعالم، وغالباً ما تتسم الرومانسية بالارتكاس نحو الذات وعالم الطبيعة والأحلام، ويعد الخطاب الشعري لنازك الملائكة صورة دقيقة عن الرومانسية الشعرية في الأدب العربي.

١٥ - السيميائية:

رد فعل منهجي على البنيوية التي حصرت النص الأدبي في بنياته وهياكله دون مقاربة فعاليته الدلالية، ولذلك جاءت السيميائية لتُحررّ الدال من سجون البنيوية، وتسمح له بالانزلاق في عالم الدلالة الشاسع، ومجال السيميائية شاسع فهي «دراسة لكلّ مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة، اعتماداً على افتراض مظاهر الثقافة، كأنظمة علامات في الواقع» سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ١١٨.

١٦ - الصورة البلاغية:

مفهوم كلاسيكي، وهو يعني البنيات اللغوية التي تنشأ في اللغة جراء استخدام آلية التشبيه والاستعارة والكناية، والصورة البلاغية بدأ يُنظر إليها في الدراسات النقدية المعاصرة من حيث كونها خاصية تُسمُّ اللغة الأدبية، بل أن اللغة الأدبية بالتوازي مع اللغة الاعتيادية تشكل صورة بلاغية كبرى.

١٧ - علم النص:

مصطلح جديد دال على الدراسات والمقتربات اللغوية التي تقارب النص على

نحو عام وهو في الواقع اختصاص يجمع بين اختصاصات عدة، فهو يربط بين اللسانيات والسوسولوجيا، والأنثروبولوجيا، والتاريخ، للخروج بمقاربة شاملة للنص، نشأ هذا العلم في مرحلة الثمانينات وما زال مستمراً في تقدمه، من أعلامه فان دايك «علم النص» وهائنه من «مدخل إلى علم اللغة النصي» أما على صعيد الدراسات العربية، فيبرز اسم سعيد حسن بحيري صاحب كتاب «علم لغة النص» .

١٨ - العلامة اللغوية:

من مفهومات الألسنية والعلامة اللغوية تتشظى إلى مستوى صوتي / كتابي يسمى «الدال» ويسمى مستوى تصوري، ويسمى «المدلول»، واندماج الدال بالمدلول، هو الذي ينشأ علامة تامة تحيلنا إلى العالم (المرجع).

١٩ - الفضاء النصي:

ينتمي هذا المصطلح إلى الدراسات البنيوية والسيميائية وهو يعني دلالات كثيرة:

الفضاء الدلالي

الفضاء المكاني

الفضاء الزمني

وعموماً يجد هذا المصطلح أهميته في السيميائية المكانية، فالفضاء المكاني يعني جملة الأمكنة التي تتوزع على الشريط اللغوي للنص الشعري أو الروائي أو المسرحي.

٢٠ - اللا نحوية:

مصطلح يخص «الشعرية» دون غيرها من أنواع الكتابة الأدبية، ذلك أن

الخطاب الشعري يفتك باللغة دلالة ونحواً وصرفاً وبنيةً، فيعيد بناءها تبعاً لاستراتيجيات الشاعر ومقاصده، وهكذا تعني «اللا نحوية» الانزياح عن النحو المعياري في بناء الجملة الشعرية، والخروج عن السائد، وقد أشار إلى المفهوم الناقد الفرنسي ميكائيل ريفاتير في كتابه «سميوطيقا أو دلاليات الشعر» كما ترجمه محمد معتصم.

٢١ - المجاز:

فعالية اللغة هي علاقتها بكل من الكائن والعالم، ويمكن تعريفه بالقول: «إنه طريقة في الغرض حيث يرمز شخص أو حدث أو فكرة مجردة لنفسه ولشيء آخر معاً، وبهذا يمكن تعريف المجاز بأنه استعارة موسعة» إبراهيم فتحي - معجم المصطلحات الأدبية ص ٣١٠. ويمكن القول إن اللغة في حركتها لا تنفك تصنع المجاز، والعوالم المتخيَّلة، وبالتالي يصعب الحديث عن تلك «الحقيقة المطلقة» في عالم اللغة. وعلى نحو خاص، يمكننا القول إن المجاز «صورة تُنقل بها الدلالة الخاصة لكلمة، إلى دلالة أخرى، لا تتم ملاءمتها إلا بقدر الحصول على مقارنة ما» سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٦٢.

٢٢ - المربع السيميائي:

نُقِلَ هذا المربع من المجال الفلسفي إلى مجال الدراسة الأدبية، ويرتبط باسم العالم الفرنسي غريماس وذلك لدراسة التناقضات والتنافرات الدلالية في النص، ويمنح هذا «المربع» قدرة على تكثيف النص في ثنائيات دلالية محدودة، وبالتالي الكشف عن رؤيا النص أو المؤلف إلى العالم.

٢٣ - النموذج العاملي:

ينتمي هذا النموذج الذي يتوفر على ست قوى «المرسل - المرسل إليه، الفاعل - الموضوع - المساعد - العائق» إلى سيميائية غريماس وهذا النموذج يتيح للباحث دراسة القوى النصية، وقد كثرت الكتب التي تعالج هذا المفهوم مثل كتاب «في الخطاب السردي»، لمحمد ناصر العجيمي.

٢٤ - النص:

النص صورة أخرى للخطاب، وقد بدأ مصطلح النص «يحل محل (العمل الأدبي)». وفي الحين الذي نرفض فيه مفهوم «الإبداع/ الدلالة/ تمثيلية الواقع»، يصبح (النص) أثراً للكتابة»، سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٢١٣. وقد بدأ مفهوم النص يغزو مختلف الحقول المعرفية وخاصة بعد تأسيس «علم اللغة النصي» المتداخل الاختصاصات يجرنا النص إلى مجموعة من المفهومات المتعلقة به:

١ - التناص: علاقة نص بنص آخر.

٢ - النص الموازي: العنوان، كلمة الناشر، ... إلخ.

٣ - خارج - النص، الإطار الذي يلد فيه النص.

٤ - داخل النص، البنية الداخلية.

٥ - ما قبل النص، الصيغة الأولى للنص.

فهرس المحتويات

٤	١ - الإهداء
٥	٢ - مقدمة
١١	٣ - مدخل عام:
١١	أولاً: نازك الملائكة بين الثبات والحركة والاستقرار
١٢	I - فضاء الثبات
١٥	II - فضاء الحركة
١٨	III - فضاء الاستقرار
٢٢	ثانياً: البنية الشعرية
٢٥	٤ - الباب الأول: الشعر التقليدي عند نازك الملائكة
٢٦	الفصل الأول: المستوى الإيقاعي في القصيدة التقليدية
٢٧	تمهيد
٢٧	١ - الإيقاع والإيقاع الشعري
٣٥	أ - المدى الزمني
٣٥	ب - النبر
٣٦	ج - التنغيم
٣٧	٢ - البنية الإيقاعية في النص التقليدي (الشعر القومي)

٣٨	١ - ٢ - نص القصيدة: الوحدة العربية
٤٠	٢ - ٢ - توصيف النص
٤١	٣ - ٢ - الضبط العروضي والمقطعي
٥١	٤ - ٢ - مستويات الإيقاع النصي
٥١	١ - ٤ - ٢: الإيقاع العروضي
٥٦	٢ - ٤ - ٢: الإيقاع المقطعي
٥٨	١ - ٢ - ٤: الإيقاع المقطعي والدلالة النصية
٦١	٣ - ٤ - ٢: الإيقاع التنغمي
٦٤	٤ - ٤ - ٢: الإيقاع النبري
٧٠	٥ - ٤ - ٢: آليات إيقاعية إضافية
٧٠	١ - ٥ - ٤: التوازي
٧٢	٢ - ٥ - ٤: التكرار
٧٣	٣ - ٥ - ٤: البؤر الصوتية
٧٤	٣ - الخاتمة
٧٥	الفصل الثاني: المستوى المعجمي في القصيدة التقليدية
٧٦	تمهيد
٧٦	١ - الفضاء التنظيري
٧٧	١ - ١: المعجم الشعري

٨٥	١ - ١ - ٢ - المعجم الشعري والعالم
٨٧	٢ - الفضاء التطبيقي
٨٨	١ - ٢ : الحقول الدلالية
٨٩	٢ - ٢ : نص القصيدة: حدود الرجاء
٩٦	٢ - ٢ - ٣ : توصيف الحقول
	٢ - ٣ : المعجم والرؤيا
١٢٤	٣ - الخاتمة
١٢٥	الفصل الثالث: المستويان النحوي والصرفي في القصيدة التقليدية
١٢٦	أ - المستوى النحوي/ التركيبي
١٢٦	تمهيد
١٢٦	١ - الفضاء التنظيري
١٢٧	١ - ١ - الخطاب النقدي وعلم التركيب
١٣٠	١ - ٢ : الخطاب الشعري والنحو
١٣٧	١ - ٣ : من نحو الجملة إلى نحو النص
١٣٩	٢ - القراءة التطبيقية
١٣٩	٢ - توصيف النص
١٤٠	٢ - ١ - ١ : المقطع الأول
١٤٨	٢ - ٢ - ١ - ٢ : دلالات البنى التركيبية

١٤٨	٢-١-٣: نحو النص
١٥١	٢-١-٤: شعرية النحو
١٥٣	٢-١-٢: المقطع الثاني
١٥٤	٢-١-٢: التقطيع الجملي
١٥٨	٢-٢-٢: دلالات البنى التركيبية
١٥٩	٢-٢-٣: نحو النص
١٦٠	٢-٢-٤: شعرية النحو
١٦١	٢-١-٣: المقطع الثالث
١٦٥	٢-١-٣: دلالات البنى التركيبية
١٦٥	٢-١-٣: نحو النص
١٦٧	٢-١-٣: شعرية النحو
١٦٨	٢-١-٤: المقطع الرابع
١٦٨	٢-١-٤: التقطيع الجملي
١٦٨	٢-١-٤: التحليل التركيبي / النحوي
١٧٠	٢-١-٤: الدلالة العامة
١٧٠	٢-١-٤: نحو النص
١٧٢	٢-١-٤: شعرية النحو
١٧٣	٢-١-٥: المقطع الخامس

- ١٧٣ ١-٢-١-٥: التقطيع الجملي
- ١٧٤ ١-٢-١-٥: التحليل التركيبي
- ١٧٥ ١-٢-١-٥: الدلالة العامة
- ١٧٦ ١-٢-١-٥: نحو النص
- ١٧٩ ١-٢-١-٥: شعرية النحو
- ١٨٠ ١-٢-١-٦: المقطع السادس
- ١٨٠ ١-٢-١-٦: التقطيع الجملي
- ١٨٥ ١-٢-١-٦: شعرية النحو
- ١٨٧ ب- المستوى الصرفي
- ١٨٧ ١- الفضاء التنظيري
- ١٨٨ ٢- الفضاء التطبيقي
- ١٨٩ ١-٢: المقطع الأول
- ١٨٩ ١-٢-١: صيغ الأفعال ودلالاتها
- ١٩٠ ١-٢-٢: صيغ الأسماء ودلالاتها
- ١٩٣ ٢-٢: المقطع الثاني
- ١٩٣ ١-٢-٢: صيغ الأفعال ودلالاتها
- ١٩٤ ١-٢-٢: صيغ الأسماء ودلالاتها
- ١-٢-٣: المقطع الثالث

١٩٦	٢ - ٣ - ١ : صيغ الأفعال ودلالاتها
١٩٨	٢ - ٣ - ١ : صيغ الأسماء ودلالاتها
١٩٩	٢ - ٤ : المقطع الرابع
١٩٩	٢ - ٤ - ١ : صيغ الأفعال ودلالاتها
٢٠٠	٢ - ٤ - ٢ : صيغ الأسماء ودلالاتها
٢٠٢	٢ - ٥ : المقطع الخامس
٢٠٢	٢ - ٥ - ١ : صيغ الأفعال ودلالاتها
٢٠٣	٢ - ٥ - ٢ : صيغ الأسماء ودلالاتها
٢٠٥	٢ - ٦ : المقطع السادس
٢٠٥	٢ - ٦ - ١ : صيغ الأفعال ودلالاتها
٢٠٧	٢ - ٦ - ٢ : صيغ الأسماء ودلالاتها
٢٠٩	خاتمة
٢١٠	الفصل الرابع : المستوى المجازي في القصيدة التقليدية
٢١١	تمهيد
٢١١	١ - الفضاء التنظيري
٢١٢	١ - ١ : اللغة والعالم : اشتباكات الذاتي والموضوعي
٢١٤	١ - ٢ : اللغة والمجاز :
٢١٧	١ - ٣ : المجاز : شؤون المعنى وتحولاته

٢١٧	١-٣-١: المجاز وتفكيك الحقيقة
٢٢٤	٢-٣-١: المجاز والظواهر البلاغية
٢٢٥	١-٢-٣-١: آلية الماثلة
٢٢٧	٢-٢-٣-١: آلية التجاور
٢٢٨	٣-٢-٣-١: آلية المداجنة أو الدمج
٢٣١	٢- الفضاء التطبيقي
٢٣١	١-٢: نص: صائفة الماضي
٢٣٢	١-١-٢: بلاغة العنوان
٢٣٥	٢-١-٢: بلاغة النص
٢٣٦	١-٢-١-٢: المقطع الأول
٢٤٧	٢-٢-١-٢: المقطع الثاني
٢٥٣	٣-٢-١-٢: المقطع الثالث
٢٥٨	٤-٢-١-٢: المقطع الرابع
٢٦٣	٥-٢-١-٢: المقطع الخامس
٢٦٧	٦-٢-١-٢: المقطع السادس
٢٧٠	٢-٢: الظواهر البلاغية والرؤية العامة
٢٧٦	٣- الخاتمة
٢٧٧	الباب الثاني: الشعر الحديث عند نازك الملائكة

٢٨٧	الفصل الأول: المستوى الإيقاعي في القصيدة الحديثة
٢٧٩	تمهيد:
٢٧٩	١ - الإيقاع: نسغ الكائن الشعري
٢٨٣	٢ - الإيقاع في الشعر الحر
٢٨٨	٣ - الإيقاع في القصيدة الحديثة لدى نازك الملائكة
٢٨٩	١ - ٣: إيقاع الوزن
٢٩٦	٢ - ٣: إيقاع القافية
٢٩٧	١ - ٢ - ٣: نص القصيدة
٣٠٨	٣ - ٣: إيقاع التكرار
٣٢٦	٤ - ٣: إيقاع التوازي
٢٣١	٥ - ٣: إيقاع السواد والبياض
٣٣٨	خاتمة:
٣٤٠	الفصل الثاني: المستوى المعجمي في القصيدة الحديثة
٣٤١	تمهيد:
٣٤١	١ - المعجم الشعري: عتبة نظرية
٣٤٤	٢ - المعجم الشعري في القصيدة الحديثة عند نازك الملائكة
٣٤٥	٣ - نص القصيدة
٣٤٩	٣ - ١: الحقول الدلالية في نص «الأفعوان»

٣٥٠	٣-٢: الحقول الدلالية الوصف والتمثيل
٣٥٠	٣-٢-١: الحقل الأول
٣٥٨	٣-٢-٢: الحقل الثاني
٣٦٨	٣-٢-٣: الحقل الثالث
٣٧٥	٣-٢-٤: الحقل الرابع
٣٨٢	٤- النظام المعجمي الشعري
٣٨٨	٥- المعجم والرؤيا
٣٩٠	الخاتمة:
٣٩١	الفصل الثالث: المستويان النحوي والصرفي في القصيدة الحديثة
٣٩٢	تمهيد
٣٩٤	١- النص: مشغول في آذار
٣٩٦	١-١: المستوى النحوي
٤٠٠	١-١-٢: الوحدة النصية الأولى
٤٠٠	١-١-٢-١: البنية الجمالية
٤١٧	١-٢-٢: روابط النص
٤٢٧	١-١-٣: الوحدة النصية الثانية
٤٤٢	١-١-٣-٢: روابط النص
٤٤٥	١-١-٣-٢-١: الربط بالأداة

٤٤٧	١-١-٣-٢: الربط المباشر
٤٥٣	١-١-٤: روابط النص
٤٥٥	٢-١: المستوى الصرفي
٤٥٦	١-٢-١: الوحدة النصية الأولى
٢٦١	٢-٢-١: الوحدة النصية الثانية
٤٦٥	٣-٢-١: الوحدة النصية الثالثة
٤٦٧	٣-١: الظواهر النحوية والصرفية والرؤية العامة
٤٩٦	٤-١: الخاتمة
٤٧١	الفصل الرابع: المستوى المجازي في القصيدة الحديثة
٤٧٢	تمهيد
٤٧٣	١- النص الأول: نهاية السلم
٤٧٦	١-١-١: توصيف النص
٤٧٧	٢-١: جماليات العنوان أو بلاغة الرمز
٤٨٤	٣-١: بلاغة النص
٤٨٥	١-١-٣-١: التفرقة الأولى
٤٩٢	٢-١-٣-١: التفرقة الثانية
٤٩٦	٣-١-٣-١: التفرقة الثالثة
٤٨٤	١-٣-١: الوحدة الأولى

٤٩٧	١-٣-٢: الوحدة الثانية
٤٩٨	١-٣-٢-١: التفرقة الأولى
٥٠٤	١-٣-٢-٢: التفرقة الثانية
٥٠٨	١-٣-٣: الوحدة الثانية
٥١٤	١-٣-٤: الوحدة الرابعة
٥١٧	١-٤: بلاغة النص والرؤية العامة
٥١٨	٢- النص الثاني: النهر العاشق
٥٢١	٢-١: توصيف النص
٥٢١	٢-٢: جماليات العنوان
٥٢٤	٢-٣: بلاغة النص
٥٢٤	٢-٣-١: الوحدة الأولى
٥٣٠	٢-٣-٢: الوحدة الثانية
٥٣٤	٢-٣-٣: الوحدة الثالثة
٥٣٥	٢-٣-٤: الوحدة الرابعة
٥٣٧	٢-٣-٥: الوحدة الخامسة
٥٤٧	٣- الخاتمة
٥٤٩	الخاتمة العامة
٥٦١	قائمة المصادر والمراجع

٥٧٤	فهرس الأعلام
٥٧٨	قائمة المفهومات والمصطلحات الواردة
٥٨٦	فهرس المحتويات